INTRODUCCION
AL NEORREALISMO
CINEMATOGRAFICO
ITALIANO (III)

COLOQUIOS SOBRE NEORREALISMO

.791.43750945
n8
. 3

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN
STACKS

UNIVERSITY LIBRARY
UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN
The person charging this material is responsible for its renewal or return to the library on or before the due date. The minimum fee for a lost item is **$125.00, $300.00** for bound journals.
Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University. *Please note: self-stick notes may result in torn pages and lift some inks.*
Renew via the Telephone Center at 217-333-8400, 846-262-1510 (toll-free) or circlib@uiuc.edu.
Renew online by choosing the **My Account** option at:
http://www.library.uiuc.edu/catalog/
JAN 29 ENT'D

INTRODUCCION AL NEORREALISMO CINEMATOGRAFICO ITALIANO (III)

COLOQUIOS SOBRE NEORREALISMO

© Fundación Municipal de Cine de Valencia
© Fernando Torres-Editor
Valencia, 1983
Edita: Fundació Municipal de Cine
Excm. Ajuntament de València
Fernando Torres - Editor
Versión en lengua castellana: Montse Bertrán,
Maqueta: Toni Paricio
ISBN: 84-7366-169-9 Depósito Legal V. 2355-1983
Imprime: Gráficas TORSAN, S.L.
Mosén Fenollar, 14 - Tel. 378 17 89
Valencia-7

Q.791.43750945
In8
v.3

INDICE

TOMO III

EL NEORREALISMO A DEBATE

MESA REDONDA: VIERNES, 8 OCTUBRE 1982
Lino Micciché: "Introducción al Neorrealismo".
Giuseppe de Santis: "Neorrealismo y fascismo".
Carlo Lizzani: "Historias del Neorrealismo".
Giampiero Bruneta: "Miradas y voces del Neorrealismo".

MESA REDONDA: SABADO, 9 OCTUBRE 1982
Guido Aristarco: "Teoría del Neorrealismo".
Bruno Torri: "Decadencia del Neorrealismo".

MESA REDONDA: DOMINGO, 10 OCTUBRE 1982
Alfonso García Seguí: "El cine español y el Neorrealismo".

EBC-16081

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign

https://archive.org/details/introduccionalne03unse

EL NEORREALISMO, A DEBATE

Cuando la Mostra de Cinema Mediterrani, en su tercera edición, en octubre de 1982, ofreció la retrospectiva, amplia y representativa, del cine neorrealista italiano, estaba sirviendo no sólo a un conocimiento imprescindible de unas películas fundamentales en la historia del cine, sino también a una más enriquecida reflexión acerca de una "escuela", de un lenguaje, sobre los que valía la pena hablar con un mejor bagaje de información.

El presente volumen, complementario de aquellas proyecciones y de los tomos de Introducción al Neorrealismo Italiano *recopilados por Lino Micciché, recoge una serie de comentarios, exposiciones, debates, impresiones, opiniones, consultas, matices, preguntas y respuestas, habidos en el curso de las tres mesas redondas celebradas durante los tres últimos días de la Mostra. Mesas redondas que todos los presentes hubieran querido extender más y que si tuvieron una relativamente escasa asistencia de público fue en gran medida porque el público andaba ávido de conocer los films y abarrotaba las proyecciones de la retrospectiva.*

Estructurado en tres sesiones, el debate de estas mesas redondas se divide en dos jornadas de aproximación a la historia y a la estética del Neorrealismo italiano y una dedicada a su influencia en el cine español. En ellas intervienen varios críticos e historiadores del cine italiano como Guido Aristarco, Bruno Torri, Gianpiero Brunetta y Lino Micciché, y cineastas como Giuseppe de Santis y Carlo Lizzani: todos ellos participan de la teoría, casi todos también de la práctica del neorrealismo. Por parte del cine español están el crítico Alfonso García Seguí y el polifacético Ricardo Muñoz Suay, a quien se cita como "apóstol del neorrealismo que predica la buena nueva", haciendo referencia a su tremenda labor en los años cincuenta.

Con todos ellos, con la participación valiosa de los asistentes a estas conversaciones, se establece un repaso al Neorrealismo que abarca desde sus antecedentes más lejanos (cierto fragmento del cine fascista) hasta sus "últimas" y más recientes "consecuencias" (La noche de San Lorenzo, *de los hermanos Taviani). Un repaso polémico, contradictorio en ocasiones con dudas, discusiones y tímidos apuntes hacia la solución de enigmas como qué es y qué no es el neorrealismo italiano... Antes que una exposición de ponencias, el texto que contiene el presente volumen es un conjunto de diálogos entre los que vivieron el Neorrealismo y los que quisieron o quieren estudiarlo: un diálogo que resume una búsqueda, casi tan quimérica como la persecución de Achab a su ballena blanca...*

En ese diálogo se determina la historia de un período del cine italiano, del nacimiento, vida y muerte de unos criterios de producción, de unos criterios ideológicos y estéticos. La investigación, la aportación de datos y cifras económicas, la especulación, conllevan unas definiciones precisas del neorrealismo en cuanto no-es y se esbozan conclusiones de lo que sí es. El gran Giuseppe de Santis viene a precisarlo con una cierta rotundidad, al apuntar que existe una identificación indisoluble entre neorrealismo y cine partisano. Con ello, el fascismo, la guerra, el antifascismo, vuelven a cobrar vida ante nosotros: es la presencia de un pasado que no podemos dejar de lado, de un pasado que forma parte de nuestro presente.

Algo parecido, en un registro menor, ocurre cuando se habla de la relación entre neorrealismo y cine español. La rigurosa ponencia de Alfonso García Seguí y el coloquio posterior sirven para, de una manera ágil, refrescarnos la memoria y resituarnos las raíces de los males de nuestro cine. Memoria y raíces que igualmente encontramos en el debate neorrealista, por afinidad, por comparación, por influencia, y que se nos revelan como un patrimonio del que no podemos prescindir.

El presente volumen requiere una lectura detenida y reflexiva. El carácter coloquial hace que un tema no sólo no se agote en una primera intervención sino que vaya complementándose y enriqueciéndose conforme van apareciendo nuevos comentarios, nuevos puntos de vista. En cierta medida, la lectura es como un

reto al espectador: prácticamente, los testimonios recogen casi toda la verdad, casi todas las claves para comprender el neorrealismo, pero el lector es quien debe encajar las piezas, reconstruir el proceso y extraer conclusiones.

Antes hemos hecho referencia a la relativamente escasa asistencia de público a estas apasionantes mesas redondas. Ya precisábamos que se encontraba abarrotando las proyecciones de los films neorrealistas. Gracias a la edición de este volumen, quienes asistieron a los debates podrán reconsiderar los comentarios allí vertidos. Quienes no asistieron tienen en sus manos el complemento ideal de las inolvidables imágenes que sí vieron durante la celebración de esta hermosa retrospectiva. ■

MESA REDONDA
VIERNES, 8 OCTUBRE 1.982

LINO MICCICHE: "Introducción al Neorrealismo".

GIUSEPPE DE SANTIS: "Neorrealismo y fascismo"

CARLO LIZZANI: "Historias del Neorrealismo"

GIAMPIERO BRUNETA: "Miradas y voces del Neorrealismo"

COMPOSICION DE LA MESA: ***Carlo Lizzani*** *(Director de cine),*
Lino Micciché *(Crítico y teórico del Neorrealismo),*
Ricardo Muñoz Suay *(Director y productor de cine) —moderador—,*
Giuseppe de Santis *(Director de cine),*
Giampiero Bruneta *(Crítico de cine e historiador del Neorrealismo),*
Antonio Lloréns *(Crítico cinematográfico) y*
Monse Bertrán *(Intérprete).*

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Empiezan hoy las mesas y los debates sobre el Neorrealismo italiano. Hemos pensado que hoy y mañana —aunque en el programa constan como ponencias— hacerlo más abierto, más como mesa redonda y orientar los debates hacia el domingo, en el cual hablaríamos más sobre la influencia del Neorrealismo fuera de Italia y especialmente en España.

Hoy intervendrán Carlo Lizzani, Lino Micciché, Giampiero Bruneta y Giuseppe de Santis y mañana lo harán: Guido Aristarco, Bruno Torri y Alfonso García Seguí.

Antes de empezar esta mesa quisiera hacer unos pequeños comentarios. El año pasado con motivo de la II Mostra, Giuseppe de Santis pensó que sería muy interesante hacer, precisamente aquí en Valencia, esta retrospectiva del Neorrealismo y estas mesas, con algunos protagonistas de primera fila de la historia del Neorrealismo. El mismo De Santis indicó que el hombre más capaz —en todos los sentidos de la palabra— para organizar esta retrospectiva sería Lino Micciché. Lino Micciché, aquí a mi derecha, presentó ayer —como ya sabéis— su libro y que comprende una primera parte de lo que después serán dos tomos, sobre el Neorrealismo. El segundo tomo aparecerá dentro de algún tiempo.

De Lino Micciché siempre diré que es un teórico, un crítico del Neorrealismo. También ha dirigido bastantes documentales, algunos de ellos muy célebres.

Más a mi derecha está Carlo Lizzani, que pertenece a la "primera ola" de los protagonistas del Neorrealismo ya que pertenece al grupo de amigos que fueron Visconti, Puccini, De Santis, etc.

A mi izquierda —él siempre a la izquierda— Pepe de Santis —el único que queda hoy a la izquierda—; es uno de los más importantes protagonistas de aquella época. El se ha hecho valenciano, porque siempre está diciendo que Valencia es como su pueblo.

Más aún a mi izquierda. hay un crítico, Giampiero Bruneta, que es un especialista, un historiador y que afortunadamente para él —lo digo por la edad— no pertenece a la época del Neorrealismo. Es profesor en la Universidad de Padua y conoce muy bien el tema que nos reúne.

Hemos pensado que lo mejor sería que intervinierais vosotros también (refiriéndose al público) con preguntas y que sea Lino Micciché el que nos introduzca, con una exposición general sobre el Neorrealismo y sobre esta exposición intervengan los demás compañeros de mesa y también vosotros (al público). Lino...

"Introducción al Neorrealismo"

LINO MICCICHE.— Hablaré en italiano, con el convencimiento de que hablar en dos lenguas tan parecidas como son el italiano y el castellano, puede favorecer la atención de todos nosotros hacia todos los demás.

En estos días, aquí en Valencia, muchos me han preguntado: ¿Cuál es su posición respecto al Neorrealismo? ¿Cuáles son los elementos controvertidos de la historia del Neorrealismo?. Son preguntas a las que es imposible contestar sintéticamente y a las que contestará, quizá, de alguna manera y espero que sea dialécticamente, esta serie de pre-encuentros que iremos haciendo a partir de hoy. A mi me corresponde hacer, de una manera, no ya objetiva, sino que se convierte inmediatamente en subjetiva y por tanto pasa a ser discutible,

algunas indicaciones de principio sobre lo que fue historia inicial del Neorrealismo, su arranque, con el convencimiento de que, delineando algunas de las formas en que se manifestó este inicio, recordando algunos datos y algunas fechas, quedará abierta la cuestión del Neorrealismo a la que todos, tanto los que estamos a este lado de la mesa como los que están en la sala, podrán hacer su aportación.

Partimos pues, ya que debemos partir, de una historia que tiene una dinámica ininterrumpida. Partimos pues de un momento que interrumpimos artificialmente —o mejor, artificiosamente— al final de los años treinta, principio de los cuarenta, en Italia: El fascismo que ha dejado de ser rampante, hacia finales de los años treinta; la inquietud en la nueva generación de jóvenes que se inician en unos curiosos ritos del fascismo que se llaman "littoriali"[1](los "littoriali" son ritos universitarios en los que el fascismo intenta alabarse a sí mismo, dando a los jóvenes de las nuevas generaciones la posibilidad de hacer sus aportaciones a los campos del saber, la poesía, la literatura, las ciencias, incluso el cine).

Dentro de estos ritos, que nacen como ritos fascistas pero que producen, porque la utilizan, una generación nueva, es donde se produce una inquietud que primero es no-fascista y que poco a poco se convierte en antifascista. Dentro de estas fiestas fascistas, de estas fiestas de la cultura, nacen las primeras inquietudes que probablemente presiden la formación de lo que es el presupuesto del nuevo cine italiano, de lo que será el cine del Neorealismo.

Hablemos de una revista de cine. Pocas veces, en la historia de la cultura cinematográfica, una revista de cine ha conseguido influir en la producción cinematográfica como en el caso de la revista a la que estamos aludiendo. Esta revista que se titula *Cinema* y que en bibliografías cinematográficas se la llama *Cinema "Vieja serie"* porque debe distinguirse de la revista *Cinema* —también con el mismo encabezamiento—, que tendrá vida después del fascismo, en la postguerra, en Italia.

Esta revista, su primera serie, nace en el 36-37 y acaba en Diciembre de 1.943 y, por lo menos en las temporadas 40, 41, 42 y 43, es la fragua de las polémicas, el lugar donde se produce el enfrentamiento teórico, la sede en que se realiza el debate cultural que se encuentra aguas arriba del Neorrealismo, que lo preside y lo precede.

En esta revista colaboran un grupo de jóvenes bajo una curiosa dirección, nada menos que la del hijo de nuestro Caudillo de la época, Vittorio Mussolini. Apasionado del cine, Vittorio Mussolini hace algunos viajes a Hollywood, quiere modernizar el cine italiano, tiene pasiones cinematográficas contradictorias y amistades contradictorias. Entre sus amistades figuran un grupo de jóvenes compañeros de estudios del joven hijo de Mussolini y que trabajan en esta revista. Es curioso que en torno a esta revista se formara una de las primeras células comunistas clandestinas de Roma. Pero, más allá de la dimensión política, importantísima por otra parte, que asume el grupo de jóvenes, es en esta revista precisamente donde tiene lugar un debate sobre el viejo cine italiano, a favor del nuevo cine italiano.

Sería demasiado largo delinear en detalle los términos de este debate. Demasiado largo incluso recorrer, aunque sólo sea someramente, sus etapas, documentar sus momentos, recordar sus datos fundamentales. Baste, sin embargo, pensar que junto al joven Giuseppe de Santis —un poeta muy refinado que proviene del interior del Laccio, que en nombre de la batalla política consigue olvidarse de las dulzuras de la poesía y ser un rigurosísimo polemista contra los males del cine italiano— el todavía más joven Carlo Lizzani, que está aquí a mi derecha, algunas presencias como la de Gianni Puccini o la de Michelangelo Antonioni, un poco más lejana, en resumidas cuentas, un grupo de jóvenes lleva adelante una presencia polémica con respecto al cine italiano de la época. Son los De Santis, sobre todo, pero no solamente los De Santis, las batallas críticas contra la comedia italiana de aquellos años, contra el "mattolismo" (el "mattolismo" es una enfermedad admitida entonces, que deriva de Mario Mattoli, un director de cine italiano) y por un cine distinto. No nos detengamos en esto, porque no tenemos tiempo, aunque creo que Pepe de Santis podrá darnos su testimonio directo y contestar a preguntas más específicas sobre estas polémicas. No nos detengamos en el cartel negativo de lo que no le gusta al grupo de *Cinema,* sino más bien en la batalla positiva e identifiquemos, por un momento, esta batalla positiva con un par de artículos —pero, por favor, no sólo con éstos— que Giuseppe de Santis, por ejemplo, firma con Mario Alicata (Mario Alicata era, en aquellos años, un joven alumno de Natalino Sapegno, asistente universitario "in pectore", que después se dedicaría a otra vida en la carrera política, próxima ya al partido comunista y dirigente del partido en la clandestinidad, hombre de letras, intelectual muy vivaz, polemista aguerrido). Firmados, pues, precisamente por De Santis y

[1] En el período fascista, competiciones deportivas, culturales, etc. De "Littorio" = emblema del fascismo. (N del T).

Alicata salen un par de artículos que, repito, no son los únicos (cito éstos porque debo citar alguno entre los muchos artículos que constituyen la barrera polémica del cine italiano de aquellos años —estamos en los primerísimos años cuarenta—). Dos artículos que establecen una especie de programa del cine italiano, el porqué debe inspirarse en la literatura alta y no la baja, el porqué no debe, por ejemplo, imitar al cine francés o al cine soviético que se mueven dentro de tradiciones más elevadas, más determinadas culturalmente, más ricas, más prestigiosas, y por qué debe continuar nadando en el marco de la comedia, a lo largo de horizontes que falsean la realidad. Otros artículos que aparecen en la revista y que corroboran esta posición también son de aquellos años.

Desde esta posición se acaba, por ejemplo, apuntando como fuente de inspiración deseable para el cine italiano, el nombre de un literato italiano: Verga, el Verga realista de los "Malavoglia", "Don Gesualdo", el Verga que recibe el realismo francés del XIX y lo transforma, con plena autonomía, en el realismo italiano. Se deplora la inspiración baja, la literatura corriente, la literatura de consumo del cine italiano de la época, su sustancial escapismo, su fuga de las cosas, su renuncia a entrar de lleno en la realidad, a testimoniar directamente sus problemas.

Decía que, junto a los dos artículos que constituyen esta especie de cartel del cine italiano, sale, por ejemplo, un artículo, que continúa siendo célebre en el cine italiano, de Luchino Visconti. El fondo de este artículo es, en realidad, en gran parte, de Gianni Puccini, pero no importa tanto quién firmó los artículos en aquellos años como el hecho de que es una de las pocas veces en la historia del cine italiano en la que existe un sentido de colectivo, quien quiera que firmara, firmaba en nombre de los demás, quien pagaba, en aquellos años, pagaba también en nombre de los demás, y no sólo en el cine, cualquiera que luchara —y repito, no sólo en cine—, luchaba en aquellos años en nombre de una generación, de un país, de una instancia distinta, desde una perspectiva distinta.

En este artículo "Cine antropomórfico", Visconti, y con él todo el grupo de *Cinema,* auspicia un cine cercano al hombre, un cine que como dirán, mande los cadáveres al cementerio, un cine que responda a la realidad de las cosas, con una nueva mirada sobre las cosas.

El cine italiano de aquellos años es un cine que está, por su lado, intentando continuar una dirección, la de la comedia, que estuvo vigente en todos los años 30 y en la que, por el otro, hay un grupo no tanto antifascista como afascista, que rechaza el compromiso con el régimen y que para evitarlo, para rodear el obstáculo —que también es obstáculo de la guerra del régimen fascista— se refugia en una inspiración elevada e importante que quizá la crítica neorrealista infravaloró durante algunos años y que es la inspiración en un tipo de literatura que va de Parazeski a Fogazzaro y que producirá un fenómeno complejo, el fenómeno de un grupo fundamentalmente milanés —el grupo del que estoy hablando es fundamentalmente romano aunque tenga un Antonioni de Ferrara, por ejemplo—. Será el grupo de los llamados "calígrafos". Son los Poggioli, los principios de Lattuada y Castellani y, a alguna distancia y con muchas diferencias las películas de Chiarini, por ejemplo. Es un grupo con el que la revista *Cinema* es muy polémica, no tanto porque no reconozca la altura artística, la capacidad intelectual de estos nuevos protagonistas que asoman, de alguna manera, al horizonte del cine italiano, como porque, reconociéndola, la quisiera de su parte. En el fondo lo que conduce al grupo de *Cinema* es una lucha partidista y, en esta lucha partidista, se produce necesariamente a ejecuciones sumarias como siempre sucede en las luchas partidistas.

Pero, el núcleo fundamental de *Cinema,* que es el núcleo que produce la ideología que está detrás de la batalla neorrealista, y que es quien realiza la parte avanzada del cine que se está convirtiendo en antifascista, se coagula alrededor de un nombre, el de Luchino Visconti.

En casa de uno de los invitados, que creo que está en la sala, Darío Puccini... (no lo veo, está en el Jurado), en casa de Puccini padre, tienen lugar una serie de reuniones, de encuentros, en los que con la ayuda de Puccini —que es un experto en Verga, al cual conoció personalmente a principios de siglo— se procede a la elaboración de una serie de proyectos vergianos. Estos proyectos vergianos —es otra historia que sería demasiado largo detallar— se frustran, uno a uno, en parte por razones de producción, en mínima parte por razones de convivencia y en buena parte por razones de censura. Al proyecto más elaborado del grupo, *L'amante de Gramignia,* la censura fascista le pone personalmente su cuño negativo. "¡Basta de bandidos!", dicen los censores del Ministerio de Cultura Popular. Así es como singularmente este grupo que quiere inspirarse en un cine que tenga un fuerte sello literario, precisamente para sacar de él una conexión con la realidad más adulta y responsable y para sustraer, cada vez más, la experiencia del cine de la comedia fascista de los años

treinta —no digo comedia fascista porque lo fueron todas las películas de los años treinta, lo digo porque fue fascista el clima en que se produjeron las películas, incluso las no fascistas, afascistas a veces, raramente antifascistas— así es como, decía, se produce el hecho singular de que nos traslada del horizonte vergiano a un horizonte inesperado y casi casual, el de Kane, el de *El cartero siempre llama dos veces, The postman al rings ways twice,* así es como, a través de una serie de datos intermedios, (es Visconti el que tiene una versión a máquina de la traducción que es revisada por Giorgio Bassani, la ha conseguido en el período francés —como sabéis, Visconti tiene una experiencia de escuela francesa, de clima francés, al lado de Renoir—) se llega a identificar el proyecto de *Ossessione.* Este proyecto de *Ossessione* es una película que, a nivel de producción cinematográfica, es casi el equivalente de las polémicas de *Cinema.* Es un proyecto que, sin duda, lleva el nombre de un director: Luchino Visconti, pero en torno al cual se coagulan una serie de experiencias, aportaciones, presencias, testimonios que van desde la de Giuseppe de Santis, a la de Gianni Puccini, Antonio Pietrangeli, la de otro hermano Puccini —que se convierte en testimonio periodístico del acontecimiento—, la fundamental de Mario Alicata que colabora en el guión y finalmente la de Alberto Moravia al que se enseñan los diálogos para algunas correcciones de correspondencias psicológicas de los personajes. Es, en suma, una película-manifiesto.

Durante muchos años se dirá que el Neorrealismo nace con *Ossessione.* Ayer y anteayer me preguntaron cuál es el punto de posible disconformidad, de posible debate. Yo no creo —y pienso que tampoco lo creen mis colegas de esta parte de la mesa, ni quizás los de la otra parte— que el Neorrealismo nazca con *Ossessione,* porque, incluso, el Neorrealismo no es un niño que nace y produce una realidad anagráfica de la que se da cuenta al oficial del Registro Civil. El Neorrealismo es una dinámica que surge, que se hace consciente cuando ya ha nacido, cuando ya tiene títulos, cuando ya tiene formas explícitas de cine, cuando ya tiene una declaración que lo impulsa. Creo que *Ossessione* es, sin embargo, el fin del cine del fascismo. Es decir, es el conjunto de noes que una generación dice al imaginario cinematográfico fascista. Es el derrumbamiento total, el vuelco de lo que fue, durante años, la ilusión de la mirada del cine fascista, una ilusión hecha de fantasmas consoladores, de princesas pudibundas, de em-

De izquierda a derecha: A. Lloréns, C. Lizzani, L. Micciché, R. Muñoz Suay, G. De Santis y G.P. Brunetta.

pleados perfectos, de felicidades alcanzables, de pequeñas burguesías plausibles. En cambio *Ossessione* es la película de la lujuria, del delito, del crimen, de la pasión, de los sentidos, la transgresión, la soledad. Es la película en la que todo lo que el cine del fascismo ha intentado dar como ejemplo de vida, se presenta como "invivilidad" de la vida. Es quizás el momento más alto del cine de aquellos años, del cine sonoro italiano, en mi opinión el más alto.

Antes del Neorrealismo, es decir, antes de 1.945 y alrededor, no por casualidad, de *Ossessione,* convertido en una película —manifiesto, hacen piña una serie de jóvenes críticos, guionistas y autores que son los que después, en nombre del *no* que dicen al fascismo, —y dicen un no, no sólo en términos cinematográficos, lo dicen en términos políticos—. Al final de la elaboración de *Ossessione,* hay gente arrestada, gente que ha huido, gente refugiada en la clandestinidad, mientras el film es boicoteado por obispos, curas, jefes de policía, policía y prensa católica. Los jóvenes del grupo de *Ossessione* están ya todos en la lucha antifascista concreta: la lucha armada, fuera de las pantallas cinematográficas.

Ossessione es el momento en que se declara que el cine del fascismo ha dejado de existir, con un gesto de rebelión total, de derrumbamiento de la pantalla fascista.

Dentro de la línea matriz del cine del fascismo, un cine sonriente, de la pequeña burguesía, de sueños al alcance de la mano, un cine muy parecido quizá a los cines que los fascismos y las dictaduras han producido siempre en las pantallas del mundo, ayer, hoy y temo que mañana, hay dos episodios a citar, de alguna manera, que no tienen la dimensión de grito, de disentimiento total de *Ossessione* pero que tienen la dimensión callada, menor, pero radical, del disentimiento desde el interior de una declaración cultural y psicológica de la que evidentemente ha formado parte, no del fascismo, pero sí del existente cinematográfico. Me refiero a *Quattro passi fra le nuvole* de Alessandro Blasetti y *I bambini ci guardano* de Vittorio De Sica, con guión, entre otros, de uno de los padres del Neorrealismo, junto a Vittorio De Sica, Cesare Zavattini.

En el quieto horizonte de la familia burguesa —*I bambini ci guardano* es, a su manera, la historia de una familia burguesa— hay un cuadro de padre, madre e hijo, pero es un cuadro en el que entra, de repente, la pena, el dolor, la transgresión, el castigo, la muerte. Entra, en efecto, la muerte; la muerte vista por un niño, es decir, la más atroz que el cine del "perbenismo" fascista pueda proponer. Es realmente secundario el hecho de que el horizonte moral de *I bambini ci guardano* sea sustancialmente su horizonte "perbenistico", pequeño burgués, de tutela de la familia patriarcal, de condena de la mujer, un universo que hoy se llamaría falocrático. Es secundario porque el tema del film, el hilo conductor de la polémica que la película intenta seguir, está en una dirección bien distinta, está en la representación de la felicidad burguesa como algo imposible e inalcanzable.

El cine del fascismo ha hecho de todo para demostrar que no había felicidad posible ni más arriba, hacia las riquezas de la alta burguesía, hacía más de mil liras al mes, ni más abajo, hacía un pueblo feliz pero invisible en las pantallas del régimen. Y que la felicidad estaba en el medio, en aquella aceptación pequeñoburguesa de las cosas que consistía en el tener o en dar mil liras al mes, en estar tranquilo con la propia condición. Pero, es precisamente en este horizonte donde se introduce, de repente, el adulterio, el delito, la muerte, la soledad.

Por su parte, con una operación todavía más complicada, *Quattro passi fra le nuvole* de Blasetti, uno de los grandes directores, el único gran director de los años 30, junto con Mario Camerini, firma una curiosa puesta en discusión, es más, literalmente es una puesta entre paréntesis, del horizonte idílico-agreste del régimen. Baste simplemente recordar que *Quattro passi fra le nuvole* está constituido por un presente desagradable incluso de oir, graznante, por una realidad cotidiana miserable, que es la de un viajante, por su fatigosa cotidianidad, su trabajo, su cansancio, al principio y al final, y en el centro, un idilio imposible, idilio no declarado entre el viajante y una muchacha que conoce en un momento agreste de viaje, en un horizonte agreste que se describe como claramente fabuloso, es decir, irreal, imposible, porque toda la clave del imaginario del cine de los años 30 está en decir que el idilio era posible, que estaba al alcance de la mano, que la fábula era lo cotidiano, que el bienestar se podía alcanzar, que la felicidad se podía tocar. En *Quattro passi fra le nuvole,* la felicidad, el idilio, la paz agreste se ven como dentro de una fábula, antes y después de la cual está la realidad degradada de un matrimonio no reconocido —no vemos ni siquiera a la mujer— una voz desagradable, una cotidianidad no vivible, una infelicidad.

Estas tres películas, tan distintas entre sí, tan abismalmente distantes, entre otras cosas también a nivel artístico, son la representación de la infelicidad, el dolor y el mal.

Estamos en el 42-43. No quiero contaros la historia de lo que viene después, porque ésta la haremos, si queremos, todos juntos. Sim-

Bellissima de L. Visconti.

plemente, éstas son las premisas obligatorias para todo examen del Neorrealismo, igual como del terreno en que esta serie de gritos, de llantos sometidos, de consideraciones dolorosas, de fantasmas negados, desemboca en el grito de Anna Magnani detrás del camión que se lleva a su marido, el camión de los nazis, en la presencia de los partisanos de *Paisà,* en la juventud destruida de los muchachos de *Sciuscià,* en el gesto del parado de *Ladri di biciclette.*

Quizá, y yo lo mantengo desde hace años, en el Neorrealismo lo único unitario que había era esta enorme conciencia moral, la intencionalidad de utilizar el cine con un fin distinto a aquél al que el régimen lo había replegado durante años, la consciencia de que la representación de lo real puede contribuir a modificar lo real, la fe, no sé cuán ilusoria, pero sí generosa, en que representar las contradicciones del presente significa comprometer y comprometerse en la disolución de las contradicciones del presente. Cuando *Roma città aperta* (1945), *Paisà* (1946), *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948) y *Miracolo a Milano* (1948), explotan como cine (o *La terra trema* (1948) película que me gusta muchísimo pero que siempre tiendo a poner aparte de la gran corriente central del Neorrealismo, o cuando el jovencísimo Giuseppe de Santis debuta con *Caccia tragica*), contradiciendo de una manera generosamente ideológica todas las premisas —y además contradiciéndolas con bastantes explicaciones— de un cine que debería de haber sido una representación inmediata y que, en cambio, es una representación muy mediata de la realidad popular, en la que el director se pone de parte del pueblo, intenta narrar el punto de vista popular, cuando tiene lugar esta explosión de talentos que no está sólo en las cuatro direcciones que son Rossellini, De Sica-Zavattini, Visconti, De Santis, muy distintas entre sí (hay que subrayar que en el Neorrealismo cuenta quizá más la diversidad que la unidad) sino que hay una serie de inquietudes también en los jóvenes, los jovencísimos, en los que debutarán más tarde. Pues bien, esto tiene tras de sí aquella serie de gritos, de gestos sometidos, constituidos por *Ossessione, Quattro passi fra le nuvole* y *I banbini ci guardano.* Pero sobre todo, lo que es el estallido del Neorrealismo, es el estallido de un hambre de realidad.

Yo creo que —y esto quizás sea un punto que podemos discutir—, la unidad del Neorrealismo está más en esta fuerza moral, en esta voluntad de representar lo verdadero que en una unidad de proyecto poético, de proyecto político, de proyecto de producción, de proyecto incluso comercial, de lo que debe ser y que quizás es la grandeza del Neorrealismo, la de ser uno de los momentos más elevados, por así decir, de la moral de la cultura que ha habido en Italia, sea también uno de los límites del Neorrealismo. El Neorrealismo empieza a perder su propia batalla cuando otros pierden la suya en el país. El Neorrealismo se ha identificado tanto con la modificación de la sociedad italiana que cuando la sociedad se modifica —pero no demasiado, incluso se conserva demasiado— el Neorrealismo también acaba por agotar su propia fuerza o, por lo menos, acaba por no tener ya la fuerza suficiente para batirse contra adversarios que están tanto fuera como dentro, que están en el país pero que también están en las filas neorrealistas y acaba por producir lo que será el cine de la industria cinematográfica de los años 50 que, en el fondo, da el golpe final al proyecto neorrealista.

Pero esto es ya discutir de cosas discutibles, de cosas de las que discutimos desde hace muchos años. A mi me urgía simplemente introduciros, de alguna manera, a esta pequeña historia, muy parcial, muy discutible,

de cómo se llega al Neorrealismo. Creo que Giuseppe de Santis y Carlo Lizzani que, en momentos distintos, pero igualmente intensos, tomaron parte en esta batalla, en este esclarecimiento, haciendo tanto uno como otro, aportaciones concretas, incluso en forma de películas, al período, pueden testimoniar mejor que yo, de acuerdo o en desacuerdo con lo que he dicho, lo que fue el surgimiento del cine neorrealista italiano.

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Quería insistir en que esta retrospectiva del Neorrealismo, realizada gracias a Lino Micciché ya, en su día, la hizo —aunque creo que fue más extensa— en Pésaro, donde L. Micciché es director de aquella Mostra, hace ya ocho años.

Ahora vamos a que nos hable Giuseppe de Santis porque es un poco más viejo que Carlo Lizzani, no por otra cuestión. Pepe es un protagonista importantísimo, como habéis oído, de aquella época. Creo que es mejor que las intervenciones vuestras, del público, se produzcan después de que hayan hablado todos porque así tendremos una posibilidad mejor y más elementos de trabajo. Entonces tiene la palabra Pepe de Santis...

"Neorrealismo y Fascismo"

GIUSEPPE DE SANTIS.— Creo que no sólo vosotros, que representáis al público de nuestro encuentro, sino también nosotros que estamos sentados detrás de la mesa, tenemos que agradecer todos a nuestro amigo Lino Micciché el haber dibujado tan bien, aunque sea a grandes rasgos, el nacimiento de algunos estímulos que después fundaron la escuela neorrealista y el momento en que el Neorrealismo tiene un verdadero nacimiento, aunque Micciché no haya querido indicarle un padre y una madre. Yo, para no desmentir mi fama de viejo polemista y de viejo provocador, me permitiré introducir, por lo menos, dos elementos de estímulo, si no otra cosa, para nuestra discusión, para nuestro debate. Estoy de acuerdo en su mayor parte, con la línea esbozada por Micciché sobre el proceso de desarrollo del Neorrealismo. Quizá haya que subrayar algunas cosas, no sólo para dar una correcta información sino también por honestidad intelectual por parte, sobre todo, de nuestro grupo, el llamado de *Cinema,* de los que hemos formado parte de él.

Micciché se ha limitado, para abreviar evidentemente, a indicar algunos nombres que formaron parte de este grupo, como el mío, el de Lizzani, el de Gianni Puccini, el de Michelangelo Antonioni, cuando en realidad este grupo, en cambio, era mucho más amplio, mucho más vasto que los colaboradores, fijos o no, de la revista. Teníamos conexiones con grupos de periodistas cinematográficos en Milán, en Bolonia y quiero recordar aquí los nombres de Aristarco, Cassiraghi, Viazzi, Renzo Renzi por ejemplo, además de toda una área de políticos, propiamente dichos, que no se limitan únicamente al nombre de Alicata sino que también incluye, por ejemplo —aunque después, en realidad, no haya figurado nunca como periodista en la redacción de la revista *Cinema*— a un gran dirigente del PCI (Partido Comunista), como es Pietro Ingrao, ya otros personajes que nacían precisamente en aquella área que Micciché ha querido señalaros, aquella área cultural de los llamados "littoriali", que él ha llamado fiestas culturales organizadas por el fascismo. Yo quiero informaros de que este grupo llamado de *Cinema,* que tradicionalmente se considera un grupo más bien reducido, es en realidad, un grupo que los historiadores habrán de decidirse a dilatar, ya que cubría más de lo que parece. Esta es una primera información que quería daros.

Personalmente nunca he considerado —no sé lo que piensa de ello Lizzani, porque otra de las desgracias de este cine es que, muy a menudo, nos separamos por razones de trabajo y no nos encontramos, no tenemos muchas ocasiones de encuentro—, nunca creí que el proyecto del grupo *Cinema* fuera un proyecto que tuviera que desembocar en lo que después se llamaría cine neorrealista. No. Nuestro proyecto era programar todo lo que era posible hacer, pero en el marco del régimen fascista. Todo lo posible, aunque fuera en el plano transgresivo, de provocación, pero dentro de las estructuras fascistas. Este era nuestro proyecto, que no fue más allá.

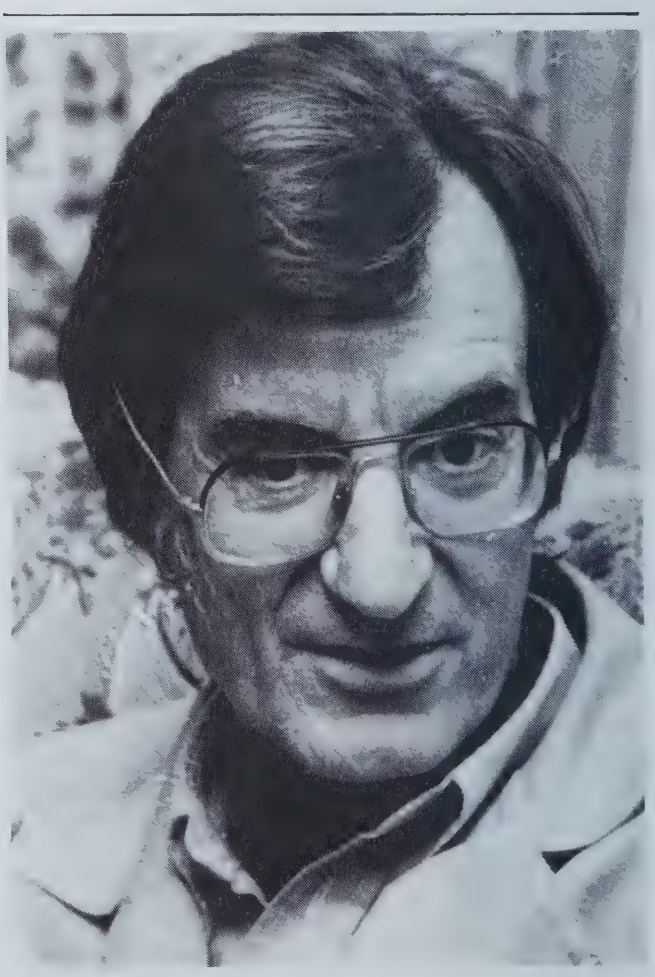
Y, ¿por qué el nombre de Verga?. Porque Verga era considerado por nuestro grupo el escritor que más había intentado ahondar las raíces en una determinada realidad italiana que se nos pedía o los cineastas italianos pedían hacer propia: la realidad de las masas populares, de los estratos pobres, de los "humillados y ofendidos", como dice Dostoyeski en una de sus obras del mismo título. Esto, repito, era nuestro proyecto y no podía ser otro. Aquí quiero introducir la segunda provocación. ¿Por qué nuestro proyecto sólo podía ser éste?. ¿Por qué nuestro proyecto no podía ser un proyecto neorrealista?. Aquí está el por qué digo que el Neorrealismo tiene un padre y una madre. El padre y la madre del Neorrealismo son la caída del fascismo y la lucha de liberación. Sin estos dos grandes aconteci-

mientos históricos italianos, el Neorrealismo no podía nacer, no era posible que naciera.

Para esquematizar —porque en estas cosas también es necesario esquematizar— como decía acertadamente Miccichè, pensad sólo en dos films, *Roma città aperta* y *Paisà*. No es posible imaginarlos bajo el régimen fascista, sólo es posible imaginarlos durante la lucha de liberación o después y con la caída del régimen fascista. ¿Por qué digo esto?. Porque este gran acontecimiento cultural que es el Neorrealismo nace precisamente de esta gran batalla, de este gran nudo histórico.

Creo que tendremos ocasión de hablar más ampliamente de esto y yo personalmente intentaré introducir algún elemento, no digamos provocador —ya habréis comprendido que si he utilizado esta palabra lo he hecho de modo afectuoso hacia Miccichè y todos los que me escuchan. Considero que ya tendré ocasión de intervenir en esta discusión, cuando se haga referencia con mayor precisión al cine neorrealista y, si se quiere, también hablaremos un poco más de sus raíces. Probablemente Bruneta nos hablará no sólo del Neorrealismo tal como se desarrolló, sino también de las raíces del Neorrealismo.

No se si sabéis que en Italia hay una historiografía bastante abundante, difundida y que se afianza, cada vez más, que sitúa las raíces del cine neorrealista italiano no tanto y no sólo en las películas que se han indicado aquí, *Quattro passi fra le nuvole, I bambini ci guardano,* y *Ossessione,* sino que incluso va mucho, mucho más atrás en el tiempo. Repito, esto lo niego, una vez más, para mí el Neorrealismo nace en el año cero y empieza, repito, con la caída del fascismo y después de la gran lucha de liberación italiana. Otro elemento al que quisiera aludir aquí, también para proporcionar algunos puntos para el debate, para el diálogo, aun a riesgo de que nos impliquen sólo a nosotros los italianos, es que yo, personalmente, nunca he considerado que el Neorrealismo haya muerto de muerte natural. No. Siempre he pensado y si hay tiempo tendremos ocasión de analizarlo y profundizar en ello —estoy esbozando esquemáticamente— siempre he creído, repito, que la muerte del Neorrealismo se produjo porque tuvo lugar —dejadme que lo diga con extrema claridad— un auténtico delito de Estado. Fue el mayor delito cultural consumado en la postguerra italiana por los distintos gobiernos de derecha y de centro-derecha italianos, al que, con toda honestidad y claridad, debo decir que también han contribuido las izquierdas, quizá inconscientemente, bueno, seguro que inconscientemente, en la medida en que no han entendido cuál podía ser el futuro de esta gran escuela. No creo que el Neorrealismo haya muerto de muerte natural, considero incluso, en contra de los que sostienen esto, que el Neorrealismo sólo estaba empezando su viaje, que estas películas que habéis visto quizás sólo son los apuntes, las primeras notas de un discurso, de una novela, de una aventura, llamadlo como queráis, que podía tener un futuro mucho más importante. El porqué de esto, Miccichè lo ha señalado aquí con mucha claridad: es la involución de la política italiana, la inversión de tendencia, diría yo, que hubo en el panorama político que, como sabéis, llevó a gobiernos de unidad nacional en la inmediata postguerra, hasta 1947-48 en que la Democracia Cristiana echó del gobierno a socialistas y comunistas, después de lo cual tendremos, por lo menos durante todo el período de la afortunada aventura neorrealista, gobiernos de derecha o de centro-derecha e incluso alguna vez, al menos durante los últimos años, gobiernos de centro-izquierda. Yo sólo he querido aportar algunos elementos de debate y, repito una vez más, deseo que este debate no se articule sólo a este lado de la mesa, entre nosotros, aunque sólo sea para no ofrecer siempre, nosotros los italianos, este espectáculo de (ríe) batallas continuas entre nosotros que ya nos caracte-



Carlo Lizzani.

rizan en el mundo entero, aunque esto sea una característica que hace que se nos defina como pueblo, en este caso intelectuales, muy vivaces, muy abiertos, muy despreocupados que no acaban nunca de discutir, de ponerse de acuerdo y quizás no sea necesario, quién sabe, ponerse siempre y en todo caso de acuerdo.

Cedo la palabra a Carlo Lizzani, entre otras cosas, para no quitar espacio, no sólo a los que tienen que hablar después de mí sino, y sobre todo, al debate.

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Quiero decir dos cosas sobre Carlo Lizzani. Ha aludido De Santis a la bibliografía sobre el Neorrealismo. Hoy existe una abundante bibliografía y es necesario buscar también en las actas de la Mostra de Pèsaro que son, en cierto sentido, los mismos trabajos que se han editado aquí en la Mostra del Mediterrani. Y, por otra parte, Bruneta está escribiendo una historia bastante amplia titulada "Historia del cine italiano". Sin embargo hubo una época en que Carlo Lizzani, aparte de haber sido co-guionista, ayudante de dirección (hizo *¡Achtung, banditi!*) y actor de casi todas aquellas películas, fue autor de una obra, también una "Historia del cine italiano", que fue tan importante para nosotros los españoles, de tal forma que cuando —y esto será un episodio que tendremos que desarrollar el domingo, cuando se hable de la influencia del Neorrealismo en España —se creó entre nosotros un grupo similar al de *Cinema*— con la diferencia de que el hijo del Caudillo no era nuestro director, porque nuestro Caudillo no tenía hijos, tenía hija, y a ella no le interesaba para nada el cine—, en aquel grupo tuvo mucha influencia el libro de Lizzani. También nuestro grupo giraba en torno a una revista que se llamaba *Objetivo.* Era un grupo en que una parte escribíamos legalmente sobre cine e ilegalmente formábamos parte, casi todos, del Partido Comunista. Estábamos J.A. Bardem, yo y otras gentes que no figuraban en aquel entonces como directores. Una de las primeras cosas que hicimos fue reproducir capítulos de esta *"Historia del cine"* de Carlo Lizzani, porque en aquellos capítulos se informaba —a las pocas gentes que en aquel entonces podían leer aquella revista— de algo importante para nosotros, como era la guerra de liberación italiana, de la cual nunca se hablaba en España en ningún periódico ni en ninguna revista y que nos daba pie para hablar del nuevo cine italiano. En este sentido, repito, el libro de Carlo Lizzani fue fundamental como elemento de lucha contra el franquismo en aquel momento.

"Historia del Neorrealismo"

CARLO LIZZANI.— Hablando después de Micciché y De Santis quizá sea más importante que puntualice determinadas nebulosidades o determinados puntos que, sobre todo a nuestros amigos, les pueden parecer incomprensibles antes que hacer un discurso orgánico general.

Por ejemplo, cuando se habla de ese Neorrealismo, de esa tensión moral que nace entre las páginas de una revista, dirigida además por el hijo del Duce, o en algunos periódicos universitarios fascistas con títulos como *Roma fascista* (semanario de los universitarios de Roma), hay que recordar una cosa y es la naturaleza del fascismo italiano —que ha sido el tipo de doctrina que ha creado escuela en muchos países pero que tiene raíces peculiares—. El fascismo italiano tiene una característica, es un movimiento que no es pura y fríamente reaccionario, lo es en el fondo, pero es un movimiento que nace como populista, que se precia de la palabra revolución. Nunca antes de 1922, un movimiento represivo, reaccionario, hubiera osado utilizar la palabra revolución. El fascismo fue el primero que utilizó la palabra revolución, fue el primero en movilizar a las masas, fue el primero en buscar un consenso más amplio para la clase burguesa de la que, demasiado esquemáticamente, todos nosotros marxistas, lo hemos considerado defensor. Lo fue en el fondo, pero con una habilidad, una ingeniosidad y una fantasía nuevas y por esto tuvo éxito en una Europa en la que el miedo al socialismo y al comunismo se hacía cada vez más grande y por tanto necesitaba una doctrina reaccionaria pero una doctrina reaccionaria nueva, hábil, una doctrina que supiera manipular el consenso. Esta fue el fascismo. El fascismo sabía movilizar a las masas y por esto cae en aquella contradicción, como ha apuntado Micciché. Pero no fue casual, es decir, el fascismo creó dentro de sí fuerzas de oposición porque algunos jóvenes, incluso fascistas, que después se definieron como fascistas de izquierdas, tomaron al pie de la letra, literalmente, determinados momentos o determinadas definiciones del fascismo. El fascismo hablaba de una lucha antiburguesa, de que vamos hacia el pueblo, de hablar del pueblo, de hablar de los trabajadores, etc. Todo esto permitió que jóvenes fascistas de buena fe que querían tomar al pie de la letra esta doctrina que, a sus ojos, no se presentaba inmediatamente como reaccionaria sino en competencia con el socialismo y algunos antifascistas, con conciencia antifascista ya formada, utilizaran ciertas palabras y pudieran introducirse en el lenguaje fascista.

Ladri di biciclette, de V. De Sica.

Con esto trato de definir mejor aquel marco en el que, con razón o sin ella, se dice que pudo haber nacido el Neorrealismo, un marco muy contradictorio que creo que no se asemeja al que presentan otros países que han soportado dictaduras de tipo fascista. Es decir, este tipo de contradicción es típicamente italiano. No se puede olvidar los orígenes socialistas de Mussolini, orígenes que quiero recordar no para ennoblecer a Mussolini sino porque es un hecho histórico indudable. Una capacidad de movilización de masas, una capacidad de lenguaje popular, que después fue la trampa en la que cae el fascismo, fue la razón por la que algunos intelectuales pudieron moverse durante algunos años dentro de estas fiestas organizadas por el fascismo, con un lenguaje que tomaba prestadas muchas cosas, muchas definiciones, muchas hipótesis del lenguaje socialista, del lenguaje de la manipulación de masas en el que se convirtió después con el fascismo.

Esto en lo que respecta a la atmósfera en la que empezamos a movernos y De Santis tiene razón al ampliar. Yo, por ejemplo, escribía en *Roma fascista,* el semanario de la juventud universitaria fascista, en cuya tercera página escribían muchos de los que después se convertirían en dirigentes culturales del antifascismo y del postfascismo, directores, intelectuales, críticos de teatro, de cine, técnicos en economía, etc. Conmigo se contactó, precisamente, porque mediante este escape constituido por las palabras, por la forma de utilizar ciertas palabras, nos apercibíamos desde lejos. Se contactó conmigo en el cine "Attualità", un cine de Roma en el que se hacían reseñas de películas antiguas, un centro experimental junto al "cineguf" de organizaciones fascistas. Se acercaron a mí De Santis y Puccini que habían leído mis artículos de exaltación de, por ejemplo, *Teresa Venerdi,* una película —porque hacía falta poco para entusiasmarse, para leer cualquier punto roto en aquel telar fascista tan compacto—. De *Teresa Venerdi,* que precede a *I bambini ci guardano,* yo hice una crítica e inmediatamente, a los pocos días, recibía una carta de De Sica y Zavattini en la que ellos, siendo los autores del film, querían conocerme porque estaban emocionados por el hecho de que un joven hubiera comprendido, se hubiera enterado de que algo había, pequeño pero nuevo, en este film. Y al cabo de algunas semanas conectaron conmigo De Santis y Puccini en ese cine, antes de la proyección de no sé qué película —quizás de Murnau o Pabst— y cautelosamente me dijeron algunas cosas y se me invitó a colaborar en *Cinema.*

Este lenguaje nos ayudaba, algunas palabras utilizadas de una manera concreta, así como las piezas —después diré las posibles interpretaciones de este mosaico típico del imaginario neorrealista, tan múltiple y variado— nuestro lenguaje crítico también, compuesto con distintas palabras, algunas de las cuales hacían el papel de espía e instauraban entre nosotros una especie de lenguaje secreto, nos entendíamos de lejos y el grupo aumentaba.

Pero, yendo a lo que fue la verdadera experiencia directa del Neorrealismo militante, del Neorrealismo hecho de cine, de película. Yo tuve la suerte, en pocas palabras, —dado que en el Neorrealismo las escuelas, las tendencias tuvieron distintas orientaciones y fueron distintas— de colaborar tanto con De Santis como con Rossellini, haciendo dos experiencias radicalmente distintas, la de De Santis mucho más larga, mucho más intensa, la de Rossellini, debida a *Germania anno zero* muy breve y ardiente pero muy significativa.

Hoy se intenta componer, en lo posible, un cuadro único de la filmografía neorrealista, pero: ¡Cuántas diferencias profundas hay de una película a otra, de un autor a otro, incluso en la metodología!

Para De Santis, si mal no recuerdo, la fase

del guión era absolutamente determinante. Creo recordar que después de *Roma ore 11,* una vez que fui (a De Santis) a verte, me dijiste: "la parte más interesante ya está hecha, rodar después la película es casi aburrido, porque, en el fondo —es algo que me parece que Hitchcock también lo dijo alguna vez— cuando una película se ha construido sobre la mesa de forma idealmente perfecta es difícil, después, divertirse en el *set*". De Santis con esto era un tirano, recuerdo sesiones de guión, recuerdo meses de guión, todos encerrados en una habitación —o incluso en dos—, grupos que trabajaban en paralelo haciendo casi una competición, a ver quién hacía mejor una escena, o uno la escribía en prosa y el otro la ponía en diálogo. Recuerdo a Antonioni extenuado, con sueños improvisados, neuróticos. Porque eran sueños de cinco minutos, conseguía descansar cinco minutos y luego volvía a empezar, como los púgiles o como las jornadas ciclistas. Recuerdo, en cambio, el sueño más pausado de Umberto Barbaro que daba una cabezadita, haciendo "sí" con la cabeza, que parecía que estuviera de acuerdo con la escena ideada tal vez por Gianni Puccini y que, en cambio, era el preanuncio de un sueño mucho más largo y tranquilo que el de Antonioni.

Tengo entendido que Visconti era todavía más riguroso, que hacía trabajar en habitaciones sin sillas, con simpatinas, poniéndolas en el café para obligar a sus guionistas a trabajar todavía más intensamente.

En el extremo opuesto está, en cambio, Rossellini. En Rossellini el guión realmente no existía. En *Germania anno zero,* empezamos con un texto de unas pocas páginas. Después fui encargado de hacer un estudio del lugar en Berlín e imaginé otras cosas. Después llegó él, encontró a un antiguo compañero de estudios que sabía hacer café y hacíamos centenares de kilómetros al día para ir a tomar café. Pero él observaba, tomaba notas y al cabo de tres o cuatro meses de cafés, de dar vueltas y de comidas —él ya era célebre porque ya había hecho *Roma città aperta* y por tanto todos los comandos aliados de Berlín nos invitaban a todas partes—, al cabo de meses, pues, de cocktails, comidas y encuentros salió al final una especie de ni siquiera *scaletto,* 15 páginas. Cada página era una secuencia, con mucha claridad, eso sí. En una página estaba escrito: "Edmund llega a una plaza, en esta plaza ha caído un caballo, toda la gente va haciendo corro, cortan en pedazos al caballo para repartirlo. Edmund se pone en cola y pone en su bolsa un pedazo". Efectivamente, era tan clara la situación que recuerdo que después fue rodada en pocas horas con mucha claridad porque, evidentemente, no existía el problema de decir: "primer plano de Edmund, la masa vista desde lejos"... Era tan clara que Rossellini cuando tuvo a su disposición lo que necesitaba, es decir, determinado número de comparsas y determinados metros de película —cuando había, porque en ese caso la elaboración también fue muy aventurada— realizaba secuencias importantes. Experiencias intermedias son las que hice con el mismo De Santis antes de que empezara a dirigir, él como ayudante de dirección y Aldo Vergano junto con Aristarco como guionista. En el mismo momento en que, por una parte, el Neorrealismo daba la vuelta y reutilizaba, de una forma nueva, a grandes actores como Anna Magnani. Al mismo tiempo, yo mismo fui objeto de concupiscencia (no homosexual) por parte de Vergano y De Santis. Por mi físico fui elegido como cura joven y aun siendo poco religioso y poco actor hice una secuencia que se hizo famosa y que es una de las más hermosas del Neorrealismo —no por mérito mio, ciertamente— simplemente por la elección de un físico adecuado. El otro, el partisano que interpretaba conmigo era Gillo Pontecorvo, completamente ignorante, también él, tanto en lo que se refiere a oraciones como a interpretación. Y puestos juntos por la creación inventiva de De Santis guionista y de Vergano que realizó la escena muy bien... No sé si *Il sole sorge ancora* ha sido estrenada en España, pero indudablemente es una de las escenas más bellas del Neorrealismo italiano. Es la escena de un joven cura y un joven partisano llevados a fusilar en la que el cura empieza a murmurar las letanías y, poco a poco, un campesino, dos, diez, veinte, cincuenta, trescientos campesinos responden "ora pro nobis" y esto crea una atmósfera sonoro-visual extraordinaria, de gran emotividad. Recuerdo una vieja que se cogió a mi sotana y, (a lo mejor yo sólo decía "cuarenta y nueve", "cincuenta", "cincuenta y uno") esta vieja campesina estaba tan emocionada por este "ora pro nobis" y por el coro (quizá estaba también un poco borracha, no sé), que se agarró a mi sotana y no había manera de quitármela de encima...

¿Qué he vivido en primera persona?. Lo que quiero llegar a decir es esto. Primero esta diferencia en la manera de trabajar en el guión y después está utilización absolutamente anómala del actor, porque, por una parte, se utilizaba a Anna Magnani, dentro de una misma poética, del mismo director —el mismo Rossellini, en una película, utiliza a Anna Magnani y en otra a un niño, un campesino cualquiera—...

El Neorrealismo, a pesar de tantas piezas heterogéneas, puede producir un efecto unitario película a película y, visto desde una perspectiva lejana, incluso como período histórico. Indudablemente, las diferencias que vemos en nosotros mismos, dentro de cada una de nuestras películas, a medida que nos vamos alejando, tomando perspectiva, alejándonos incluso geográficamente, es decir, viéndolo como españoles, americanos o africanos, como personas y culturas exteriores a la nuestra, el Neorrealismo produce este efecto de movimiento unitario que, en cambio, no es.

Y ahora llego yo también a una rápida conclusión de carácter más teórico: ¿Cuál es el elemento unificante?. Yo he vivido, personalmente, este mosaico, este no ser unitario en nada del Neorrealismo. No lo eran ni nuestras lecturas —porque nosotros veníamos de un tipo de lectura en la que estaba Verga por una parte, pero por la otra estaba también el descubrimiento de Proust, Joyce, etc.— ni la metodología, ni el uso del actor, ni el uso del paisaje. Porque sí, existía la vocación de descubrir, de salir a la calle, pero siempre fuimos muy rigurosos diciendo que el Neorrealismo no es eso sólo, y no basta salir de los estudios para hacer Neorrealismo. ¿Cuál es el elemento unificante?. Yo también estoy de acuerdo con Micciché, porque después de años de romperse la cabeza con este objeto misterioso, con este cine que es más un cine de "*no a*", que de un "*sí*", que un cine de realización, quizás, precisamente, porque aquel *delito de Estado* impidió que el Neorrealismo llegara a ser una poética todavía más unificante, más, digamos, constructiva, que ponga también "*síes*", afirmaciones, perspectivas, que dé la imagen de un mundo distinto. ¿Qué es lo que une todas estas piezas?. Indudablemente sólo un impulso moral, un planteamiento distinto de la vida, una filosofía distinta que agrega, de una manera nueva, las distintas piezas. Creo que Micciché tampoco intenta infravalorar el hecho de que el Neorrealismo se ha formado —lo ha dicho incluso él: que nos hemos dado cuenta después de que habíamos hecho el Neorrealismo— se ha formado, se ha declarado porque el acontecimiento histórico italiano ha tenido esta ruptura profunda que fue el paso violento del fascismo al antifascismo. Podríamos ponernos de acuerdo en que este impulso moral, este planteamiento moral es una parábola que primero es inconsciente o que se agrega por una serie de insatisfacciones y que después encuentra un nivel superior de expresión en el momento en que, indudablemente, la libertad y la condena plena de un determinado régimen, permiten una poética, una serie de relatos nuevos que antes, obviamente, no se hubieran podido hacer.

Pero, yo diría que sí hay un tipo de estética que me ha ayudado a entender —además del hecho de existir esta unidad moral— a comprender porque ciertos fenómenos tienen lugar en el plano formal —he tenido que hacer este análisis durante la redacción de un ensayo, precisamente sobre *Riso amaro* de De Santis (ésta también es una película particularmente compuesta— como todo el estilo De Santis —y, sin embargo, unitaria—). Como decía me ha ayudado, entre las distintas estéticas posibles, una estética sacada más bien de una posición digamos estructuralista. Es curioso, quizá es contradictorio, que digamos que los dos extremos que se pueden proponer al trabajo de un intelectual, junto a una posición moral, una estética de tipo marxista quizá fuera más compatible, podría hacer comprender mejor. Quizás me he encontrado, a medida que intentaba echar la cuenta (tan complejo era el mosaico del Neorrealismo), con que me sentía ayudado más bien por una estética estructuralista, es decir, descomponer y recomponer para ver cuáles eran las piezas del Neorrealismo. Y esto también me ha servido para rebatir algunas cosas que habían sido inquietantes para nosotros, porque ¿qué era lo que había descubierto la crítica joven? —o habían creído descubrir—. Habían creído descubrir que el Neorrealismo, en realidad, no existía, porque los planteamientos del Neorrealismo, los formalismos del Neorrealismo, ya existían todos antes, ya estaban en las películas de Fabrizzi, de Blasetti, es decir, el Neorrealismo no había descubierto nada, porque el cine italiano no había sido sólo el cine de "los teléfonos blancos", el cine importante, sino que había muchos ejemplos de cine en los que salían fragmentos de calle, de vida cotidiana, tranvías, autobuses, caras verdaderas, actores de la calle, comparsas no profesionales, es decir, que las piezas del Neorrealismo, de una en una, ya existían. ¿Qué era lo nuevo?: la colocación de estas piezas era lo distinto y éste es un proceso que, obviamente, cualquier crítico de arte hace. Es una operación en la que no hay que inventar mucho. Es evidente, por ejemplo, que en manierismo hay quien ha descubierto que en Donatello ya había elementos de manierismo, pero Donatello no era manierista. Si no fuera así, todo sería de todo —es evidente que incluso con las mismas siete notas se puede hacer un canon bizantino y una ópera de Verdi—. Esta explicación estructuralista también puede explicarlo todo demasiado y demasiado poco, pero digamos que indudablemente el hecho de

desmontar el Neorrealismo, acusarlo y descubrir que no ha inventado nada nos ha ayudado a muchos de nosotros a comprender que en realidad, con medios críticos algo distintos a los tradicionales, sobre el soporte del impulso moral se podía reconstruir, en cambio, la fisonomía dada por una agregación, sobre un eje moral distinto, de múltiples piezas que sí que existían antes pero que no estaban agregadas de esa forma típica y peculiar que incluso a través de estilos distintos, etc... "grosso modo", fueron las piezas agregadas de manera distinta a las que constituyeron la fisonomía del Neorrealismo.

Me detengo aquí porque no quisiera invadir el campo de los teóricos. Yo estaba aquí más para dar un testimonio directo, que para dar explicaciones históricas sobre la forma del Neorrealismo.

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Ahora Giampiero Bruneta, que pertenece a una generación bastante alejada en el tiempo del Neorrealismo, pero que hoy es un crítico prestigioso en Italia, y que además ha terminado recientemente la *"Historia del Cine Italiano"* que actualmente podemos encontrar como gran novedad sobre la historiografía de la cinematografía italiana.

"Miradas y voces en el Neorrealismo"

GIAMPIERO BRUNETA.— La pregunta que ha emergido en las tres personas que han hablado hasta ahora, los protagonistas y el historiador-crítico, yo también me la he hecho y creo que es una especie de paso obligado para todo aquel que, a partir de un determinado momento de la postguerra, ha querido retomar el problema del Neorrealismo. ¿Qué es lo que une y lo que divide al Neorrealismo?. Hoy para un historiador que escriba sobre neorrealismo, que discuta de Neorrealismo a principios de los 80, ¿se puede todavía hablar de un elemento común que mantiene unido al Neorrealismo? y ¿a qué nivel se identifica?, ¿en la tensión moral, a nivel superficial o profundo, de significantes o de significados, de poética individual o de realizaciones colectivas, de capacidad de observar cada cosa por separado o de la fuerza de las cosas que se desarrollan autónomamente, de concentración de todas las miradas hacia idénticos objetos o de dispersión, de recorridos múltiples o de viaje unitario?

Es un problema del que no es fácil salir, incluso porque el historiador, cuando recoge un problema, cuando incide en una cuestión historiográfica, se da cuenta de que en este terreno, desde el principio, por lo menos desde los últimos años cuarenta, se han movido verdaderos ejércitos de protagonistas, críticos, aventureros, lansquenetes, turistas e incluso simples viajeros y que cada cual ha querido decir la suya.

En los testimonios de los dos protagonistas y también en el discurso de Micciché han aparecido motivos obsesivos, que retornan y que debemos analizar.

¿Cuándo nace, cuándo se inscribe en el registro al Neorrealismo?. En *Ossessione* y aun antes, a mi parecer, ya hay intuiciones que viajan en los tiempos largos de Barbaro —que, en el fondo, es el padre espiritual de los directores aquí presentes— y que viajan como un río cársico, reaflorando después en los momentos oportunos. Es Barbaro quien inscribe oficialmente en el Registro al Neorrealismo con un famoso artículo sobre *Ossessione* que se titula precisamente "Neorealismo" y que es de 1.943. Sí, hay un padre y una madre, pero cuando se citan las dos películas clásicas importantes que han significado este salto, este cambio cualitativo, que son las dos películas de Rossellini, hay que decir que la crítica de la época, salvo alguna excepción —Lizzani es una de ellas— no reconoce en Rossellini al portador del nuevo verbo, al mesías esperado, al modelo. ¿Por qué? Por un hecho muy sencillo, Rossellini hasta un año y medio antes era un hombre del régimen, había llevado el uniforme fascista. Era "distinto" y, por tanto, se trataba de reconocer que su moralización había pasado a través de procesos que había que aceptar, de alguna forma y en caliente, al final de la guerra no todos lo querían aceptar, no lo podían aceptar inmediatamente.

Alguien dijo en los años 60-70 que el Neorrealismo es una corriente involuntaria —Maria Corti— o un hecho único e irrepetible —Asor Rosa—.

Yo creo que hoy, en homenaje a lo que nos enseñan las culturas clásicas, el Neorrealismo es un cuerpo que, para las nuevas generaciones, se aleja, es como el mundo de los escitas para los griegos. Hay que tender un puente hacia este movimiento que se constituye en campo, en un campo de tensiones. Respecto a esto, hay instrumentos que la lingüística puede enseñarnos, precisamente el estructuralismo, sobre todo la historiografía que ha dado los grandes modelos historiográficos. La historiografía francesa de los "Annales". Y es la idea de que el Neorrealismo es un campo, un campo muy inclusivo, dentro del cual no se aplica la idea de cohesión, quizá ni siquiera de coherencia, pero donde todos los participantes, incluso las personas que, en el fondo,

serían mal toleradas porque no tienen el carácter original, que no forman parte de la denominación de origen controlada, podríamos decir, se inscriben por fuerza, porque sufren las mismas características productivas, forman parte de un mismo proceso y, sobre todo, viven, se enfrentan con las mismas virtualidades. Aquí el puente es encontrar, hoy por hoy, no los motivos de divergencia con las generaciones que nos han precedido sino los motivos mediante los cuales las razones críticas, no sólo poéticas y de realización, de las generaciones que nos han precedido, de alguna forma, resuenen, nos digan algo, nos permitan recorrer caminos, disfrutando de la distancia pero también disfrutando de una voluntad de relaciones con ellas de un modo permanente.

Campo de tensiones, virtualidades comunes que todos deben afrontar, a principios del 45, después del 25 de Julio del 43. En aquella fase, parece que para todos fuera necesario volver a empezar de cero. La guerra, el hecho de que casi todos los directores hayan decidido no ir a Salo, no seguir al fascismo en su última aventura, les pone a todos en la misma línea de salida, con características distintas, con experiencias a las espaldas muy distintas, pero con unas características comunes, quieran o no, todos deben afrontar algunas realidades de hecho comunes. Una de ellas, obligada, que es para casi todos, un encuentro obligado entre la cámara y la realidad. Faltan, para casi todos, aquellos diafragmas que, desde siempre, en el último cine a nivel de producción, a nivel censor y político impedían la mirada directa, impedían a la cámara girar 360 grados en torno a su propio eje y descubrir todas las potencialidades de la realidad que había alrededor. Por tanto, es natural que se exalte, de alguna manera, el momento en que el ojo vuelve a encontrar a la realidad. Los personajes que entran en el campo visual adquieren, a su vez, una complejidad y una riqueza desconocidas.

El historiador de los 80 que se plantea el problema de las relaciones con el antes y el después, puede hoy subrayar los elementos de continuidad con lo que había antes —algunos cuadros eran los mismos, algunos productores eran los mismos—, pero debe, de alguna forma, reproponer los motivos de las diferencias, los motivos que han caracterizado y constituido un movimiento que ha efectuado un cambio cualitativo, lo que hoy se llamaría, en una terminología de moda, un salto catastrófico, un movimiento, una transformación que ha modificado todo el paisaje productivo, narrativo, de la realización, etc.

La falta de control produce este contacto directo entre la cámara y lo real. Vuelve a entrar en el campo visual todo aquello que quedaba fuera, al margen de la pantalla, al margen de la cámara. La posibilidad de redescubrir todas las virtualidades de la mirada de la cámara hace que puedan entrar en el objetivo personajes, realidades, situaciones que, si bien es cierto que durante el fascismo también habían hecho sus apariciones, determinados personajes quedaban al fondo, o callaban o hablaban un determinado tipo de lenguaje que era profundamente distinto. Cualquier comparación lingüística entre el antes y el después muestra que los campos, los tipos de discurso, son profundamente distintos. Entran en campo temas excluidos hasta entonces, se renuncia incluso —el testimonio de Lizzani me ha parecido muy interesante— a una sintaxis narrativa preconstruida y cada uno dentro del campo puede elegir sus posiciones, por lo que aunque el campo sea circular también se puede ver como un cuadro. En un punto del cuadrado está Visconti que quiere seguir todo el proceso, en otro está De Santis que, a su vez, sigue todo el proceso de realización, en los otros dos puntos (o ángulos) de este cuadro podrían estar De Sica y Rossellini que, en cambio, están menos interesados en seguir todo el proceso, desde el proyecto hasta la dirección y que están más proyectados hacia el momento conclusivo de la toma.

Hay un intento de comunicación directa e interpersonal entre director y público, lo que significa plasmar situaciones que se puedan reconocer inmediatamente y que reflejan inmediatamente la situación del público. Ya no existe separación entre personajes y fondo y éste es uno de los elementos sobre los que quiero volver un momento.

Nace un italiano nuevo, muy distinto moralmente —me parece que en esto el discurso de Micciché se puede recuperar legítima y plenamente— al italiano de Mussolini, llevado por deseos y moralidades nuevos. Un italiano que, durante algunos años no hace juicios tajantes sobre el mundo, que no es portador de odios especiales, es un italiano muy tolerante —entre 1945 y 1948— que refleja muy bien el espíritu de la postguerra, que no quiere, igual que los directores, transmitir ningún mensaje ni de "*sí*" ni de "*no*", ni mensajes demasiado fáciles, ni ilusorios. En este sentido es un cine de dudas, un cine que se mueve en una situación que está por conocer, que está completamente proyectada hacia los mundos posibles.

Lo que sí es cierto es que la unidad de me-

dida de este cine la han dado los escombros. La historiografía contemporánea, la francesa, nos ha enseñado que es fundamental intentar comprender las situaciones utilizando el metro de las medidas a escala. Si vemos cómo se repropone el sentido de las medidas a escala en el cine de la postguerra, vemos que son efectivamente medidas a escalas distintas respecto a antes, precisamente porque el punto de referencia, el metro fundamental, lo dan los escombros. Los escombros miden el espacio al principio, en las películas de Rossellini, desde los escombros se recoge todo un espacio hacia la reconstrucción.

Este personaje rodeado de escombros no tiene una cara definitiva, es un personaje en el que automáticamente el espectador se reconoce porque podría perfectamente ser él, proyectado en la pantalla. Estos horizontes, que son los horizontes de todos, permiten una especie de nueva medida total del espacio, permiten recobrar todas las relaciones que, en el fondo, antes se habían perdido, serán de tipo vertical, en una sociedad construida a nivel vertical, en la que no se advertía, la mayoría de las veces, su verticalidad, porque la representación dominante era la de la horizontalidad burguesa. El mundo pequeño burgués era el privilegiado, después estaban las pequeñas desviaciones en dirección popular pero, en el fondo, no dejaban un peso evidente en la estructura general. Se vuelve a medir todo a partir de todas las clases y de una relación de perfecta permeabilidad entre los representantes de todas las clases. Esto no era posible ni siquiera en las películas de Camerini —los burgueses debían continuar siendo burgueses y los proletarios era mejor que continuaran siendo proletarios—, no debían desear ni transgredir los niveles. El cine de la postguerra, pues, se repropone una medida de tipo horizontal, redescubre el sentido renacentista de la perspectiva en la que el hombre y su capacidad de reconstruir el mundo, de reconstruirlo sin mirar el propio pasado —esto es otro elemento importante— a partir de aquel presente, se proyecta hacia adelante y vuelve a medir todas sus relaciones, las reconstruye. Se convierte, por tanto, en un espacio público en el que ya no existe un ojo privilegiado. Necesariamente el ojo del director está porque cada uno de los directores tiene la impresión de defender su propio estilo, pero la proyección virtual para todos es que detrás de este ojo hay un ojo de todos, de la misma manera que detrás del actor de la calle está Italia como escenario y como mundo de posibles protagonistas.

Vuelve pues un camino hacia un horizonte humanizado de nuevo, mientras que el camino precedente era hacia un horizonte de guerra. El italiano de Mussolini tenía que armarse y no lo quería por nada del mundo, por ello la fuga de aquel tipo de comedia de la producción de los primeros años 40 es la fuga de un italiano que huye a Hungría porque no quiere ponerse el uniforme, simplemente no quiere seguir a Mussolini, ni sus destinos imperiales. Después viene aquella fase del 48 al 53-54, de la que quizá hablará más detenidamente Bruno Torri, en la que, en cambio, se tiene de nuevo la impresión de que se rompe la relación entre el espacio y el personaje, de que se vuelve a perder esta unidad momentánea pero común a todos.

Otro elemento sobre el que quisiera comentar algo es el análisis lingüístico. Es verdad que en los años treinta eran muchos los que habían pensado en los lenguajes de las mil y una italias, es verdad que hay experiencias dialectales dispersas en las películas de los 30, pero ¿qué es lo que distingue, en un análisis de tipo semántico, de estructuras profundas, las características del italiano de la postguerra del de antes?. El hecho de que hay personajes que se convierten en protagonistas de historias. Esto antes no sucedía, el niño cojo que tira las bombas de la película de Rossellini es protagonista de una historia y todos los personajes que entran en campo, tomados al azar, poniendo la cámara en una plaza, son protagonistas de una historia porque hablan lenguajes nuevos. Campos semánticos impensables en el cine de los años 30 entran violentamente, de golpe: el lenguaje de los partisanos, el de los pescadores ideologizados, el de las mujeres que hablan como hombres, el de los niños que hablan de luchas y de guerra al nazismo utilizando no sólo el lenguaje de los mayores sino también un lenguaje propio, el de los parados, los pensionistas. Cosas impensables en el cine anterior, y todo esto jugando sólo con la función emotiva del lenguaje. En esto, la sociolingüística nos ayuda mucho —habla de los grupos sociales y nos enseña a distinguirlos— nos enseña a distinguir entre niveles afectivos y niveles cognitivos y valorativos del discurso. Pues bien, estos personajes no se limitan a expresar sentimientos sino que hacen juicios sobre el mundo, hacen sus valoraciones, aunque sean analfabetos, emigrados, pobre gente. Esto es mérito de unos directores, además de los aquí presentes, que trabajan juntos y también es mérito de los guionistas. En esto el trabajo de grupo llega a ser muy productivo y hace que se noten las diferencias, la proyección es hacia este salto cualitativo.

Es un fenómeno de corta duración, de los que los historiadores identifican como fenómeno de corta duración pero que deja, de todas formas, sus efectos, porque actúa subterráneamente. Esta gente se ve obligada, de nuevo, a hacer salir de campo a determinados personajes —la resistencia desaparece en los años 50—. De Santis tenía cuatro películas que hacer en el 48, presenta cuatro temas y no se le acepta ninguno; es más, la Lux incluso decide, si no me equivoco, despedirlo. Se decide, en un momento dado, volver a sacar de las pantallas determinadas situaciones y determinados personajes. Esta gran tensión moral, esta gran capacidad de ampliación hacia los mundos posibles, que parece que no tenga límites, en un determinado momento, sigue obligatoriamente las leyes dentro de las que se mueve todo el país, cuando ilusioriamente pensaba que estaba rigiendo movimientos no sólo culturales sino también políticos. De esta realidad global de la que se tenía la impresión de poseer algunas claves, se vuelve a las microhistorias, las de *Don Camillo, Poveri ma belli; Pane, amore e fantasia,* etc., en las que se vuelve a la primacía del sentimiento y de la resignación. El juicio, el conocimiento vuelve a desaparecer, pero no quiero entrar... Durante algunos años se ha realizado este recorrido, volviendo a partir de las formas elementales más simples, las que en lingüística son las formas de comunicación de base, yo-tú, palabras simplísimas, se ha tenido la impresión de redescubrir todas las posibles relaciones de comunicación interpersonal. Después, todo esto, de repente, se disuelve por una cantidad de razones que hoy se pueden analizar, además de las sabidas, otras de otro tipo que también afectan a todas las fuerzas en juego.

Sin embargo, el cine neorrealista, si se hace un breve balance, retórico incluso, si queréis, permite en su brevísimo trayecto hacer recuperar a Italia, más que cualquier acción diplomática, lo que en aquel momento, con aquella diplomacia, era un poco difícil de conseguir, permite más que cualquier acción política (éramos un pueblo que había perdido) volver a tener una imagen en el mundo, en los países de la realidad internacional, no de país vencido y subalterno sino de volver a establecer un diálogo con el resto del mundo, presentándose con todos los papeles en regla, a favor de un rescate, a corto plazo, del propio pueblo. Gracias.

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Convendría ahora que interviniérais vosotros (al público), e independientemente los que están en la mesa también respondiesen a vuestras preguntas o hicieran nuevas aportaciones. De todas formas quiero informar que mañana continuarán estas mesas, el domingo también, aunque quisiéramos centrarlo un poco más en la influencia del Neorrealismo en España. Ahora tenéis vosotros la palabra...

FELIX FANES.— Yo le quería preguntar al Sr. Micciché si nos podría dar algunas indicaciones sobre el criterio que ha seguido en la selección de películas, porque creo que esto podría ser esclarecedor con relación al Neorrealismo. Es decir, lo que se ha quedado fuera a su pesar, porque supongo que tenía un límite de películas, lo digo porque hay algunas películas conocidas y relativamente emblemáticas del movimiento que no están y otras que quizás podrían parecer más conocidas que están y dónde se termina la selección en el tiempo, en el año que se corta y por qué se corta.

LINO MICCICHE.— Sí, tiene razón al subrayar que la elección de las películas comporta, en cierta medida, una postura de juicio historiográfico. Digamos que la base de la elección ha sido la más amplia que se hizo en su momento para la Mostra de Pesaro, coordinándola con algunos títulos más, referidos a cosas muy conocidas en Italia y desconocidas en España. Y algunos títulos menos, por la razón contraria.

El punto fundamental —tiene toda la razón, ya entramos de lleno en un debate historiográfico— es hasta qué punto llega esta elección, ¿cuál es el "terminus ad quem", el punto final del período?. Yo lo he colocado digamos entre el 52 y el 54, con el convencimiento personal, evidentemente discutible, de que en aquellas temporadas entre el 52 y el 54 cayó definitivamente la que fue gran oleada neorrealista. Cae con las últimas grandes películas, con *Umberto D,* por ejemplo, con los únicos intentos —*Achtung! banditi!*— de volver a hablar de la resistencia y, al haber, al mismo tiempo, modificaciones objetivas en el tejido del cine italiano, en los autores cinematográficos que han realizado el mayor magisterio en el Neorrealismo. Cito sólo dos casos, *Senso* de Visconti, que si bien es cierto que presupone el Neorrealismo, ya no es un film neorrealista y *Viaggio a Italia*, de Rossellini, que desarrolla una línea que siempre está presente en el cine de Rossellini pero que, desde luego, ya no es la línea neorrealista. Por tanto, digamos que son una treintena de films sobre la base de las disponibilidades efectivas de las cinematecas, partiendo de una selección ideal que comprendiese los films más significativos,

Umberto D, de V. De Sica.

I bambini ci guardano, de V. De Sica.

algunos elementos no significativos, desde el punto de vista de la historia del arte neorrealista, pero que sí lo son del cine de aquel período y algunos puntos finales (por ejemplo *Senso*) que ya son un dato de superación del Neorrealismo. Dentro de esta elección, naturalmente, se han realizado sacrificios. Una elección ideal —habláis castellano y conocéis bien a Borges— sabéis pues que la elección ideal para hacer la historia de algo es repetir la historia tal cual; por tanto la única manera de rehacer la historia del Neorrealismo sería volver a proyectar las 42 películas de 1.945, las 62 de 1946, las 78 de 1947 y así sucesivamente. Esto no es posible y se ha hecho una selección, inevitablemente con algún margen de arbitrariedad.

J.E. MONTERDE ("Dirigido por..."). — Se ha hablado mucho del carácter no unitario del Neorrealismo o de la búsqueda, esa búsqueda casi fundamental, de la unidad del Neorrealismo. Yo ahí plantearía en todo caso una hipótesis a debatir sobre un tema, que me da la sensación que nadie plantea al hablar del Neorrealismo, y que viendo las películas está allí, es la componente estrictamente melodramática de todo el cine neorrealista. Yo partiría de que existe una escisión en el momento de la aparición del Neorrealismo, una escisión que viene dada por un lado por una especie de sentimiento digamos —por poner algún adjetivo— existencialista, producto del fascismo, de la guerra. Es decir, un sentimiento que aparece no solamente en Italia sino en otros países europeos, y al mismo tiempo una voluntad de optimismo de que va a nacer un estado nuevo o una nueva situación política, incluso enfocada hacia un porvenir, para muchos, socialista. Ahora bien ese problema, esa escisión, entre estos dos elementos, me da la sensación de que existe desde el punto de vista fílmico —es decir, desde las películas y no en las intenciones—, y ahí me parece que es muy importante distinguir en el Neorrealismo lo que son las intenciones que están detrás de las películas y lo que está en esas películas en cuanto a textos fílmicos. Me da la sensación, decía, de que hay un punto de encuentro en la situación melodramática, es decir, todas las películas (al menos que se han visto en esta antología), absolutamente todas ellas, están construidas a partir de una contemplación de situaciones melodramáticas. Esas situaciones melodramáticas, en todo caso, reciben diverso tratamiento, un tratamiento que puede ir desde un tratamiento épico, como puede ser en *Paisà* de Rossellini —o al menos ciertos episodios de *Paisà*—, a un tratamiento realmente melodramático y en determinados casos incluso con un tratamiento de comedia. Es decir, el tratamiento es posterior, pero siempre el punto de partida es esa situación melodramática, esa situación que por un lado tiene la voluntad de conectar con un determinado público y que es un público que es capaz de reconocer los puntos de esa situación, sea el desempleo, sea el problema del campo, sea el que sea el problema que se quiera plantear. Pero por otro lado también tiene una voluntad no solamente de reconocimiento, sino, tal vez, de establecer un tipo de lenguaje digamos próximo a lo que es el público que está asistiendo a esas películas. A partir de ahí, me da la sensación que éste es uno de los posibles puntos de conflicto de todo este cine neorrealista y que además inserta perfectamente ese cine neorrealista en la tradición general del cine italiano anterior y posterior. Lo que no veo factible es considerar al Neorrealismo como una especie de etapa cerrada en sí misma.

Personalmente me interesaría mucho que se plantee este tema que hasta ahora prácticamente nadie había sugerido.

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Desearía deciros que como el único de nosotros que tiene que irse mañana es Carlo Lizzani, todo el tiempo que nos falta ahora me gustaría que lo orien-

taseis hacia cosas concretas, si queréis y necesitáis de Lizzani, ya que mañana De Santis, Bruneta, Micciché, Torri, etc., van a estar aquí y responderán, supongo, a tu pregunta... Pero me gustaría, repito, que os orientarais hacia Lizzani...

ALFONSO GARCIA SEGUI.— Sí. Yo quería preguntar una cosa. Es una impresión mía, pero me gustaría que la corroborasen. Creo en la diversidad del Neorrealismo italiano, mejor en la unidad y la diversidad. La unidad, como dice muy bien Lizzani... Hay un punto de partida que es cuando la gente dice: ¡Basta! ¡Se acabó el fascismo!... No se puede recuperar nada. Es lo que el compromiso moral y cívico dice, como en *Roma città aperta, Paisà.* Luego viene la diversidad; con De Santis viene, por ejemplo, lo político. Por esto creo yo que Rossellini no tiene por qué hacer unos guiones muy complicados porque él hace crónica de Italia, en cambio Giuseppe de Santis, tiene que hacer unos guiones muy estudiados, porque entra un elemento de debate político. Después es la industria la que empieza a mandar: *Due soldi di speranza,* aunque sea Neorrealismo ya hace concesiones, prima lo sentimental. Después el cine italiano recuperará la potencialidad económica... Yo creo que nace el Neorrealismo con este grito de "¡Basta!" de los intelectuales. La industria no va a financiar un cine que bajo mi punto de vista va en contra de sus "intereses" como es el Neorrealismo, una corriente que dice: "¡basta de cine de Hollywood! ¡Hay que hacer un cine nuevo!". Este cine nuevo es un grito de rebeldía que pone en peligro la "industria" del cine. Es decir, la "Titanus" no puede financiar películas que están hechas contra la base del cine espectáculo y que no pueden venderse al exterior porque enseña una Italia miserabilista. Esto son opiniones mías, pero me gustaría, si fuera posible, corroborar si estoy o no equivocado por este camino...

CARLO LIZZANI.— Dos temas, el del melodrama y el de la politicidad.

Si por melodrama —hay que ponerse de acuerdo sobre la palabra melodrama— entendemos un tipo de cine, un tipo de representación en la que la participación de las pasiones del hombre es particularmente cantada, declarada, pospuesta, es cierto que el melodrama es un dato común del Neorrealismo. Visto desde muy lejos, el cine italiano tiene estos momentos de melodrama hasta en *La strada* de Fellini. Cuando todo el mundo ve de forma unitaria todo un cierto movimiento cinematográfico, y pone en este movimiento incluso *La strada,* hay que esforzarse en comprender. Nosotros hemos rechazado *La strada,* porque para nosotros representaba la ruptura, el movimiento de la gracia, del espíritu, del espiritualismo que venía de fuera, pero también tiene este esfuerzo de ser humano, de comprender al otro, de hacerse comprender que le puede hacer entrar en la vena del melodrama, pero entonces se corre el riesgo de ir demasiado lejos en aquella hipótesis...

Por lo que respecta al cuadro político, yo soy el primero en decir, como por su parte dice Bruneta en el plano lingüístico, que las piezas del Neorrealismo puestas de una forma distinta constituyen una mutación, un salto enorme, pero estoy menos de acuerdo cuando me ha parecido entender que Bruneta atribuye a la postguerra una ruptura muy grande, muy total del cuadro político. En realidad, las estructuras burocráticas son las mismas. Yo recuerdo ciertos problemas de censura, previa o de la que viene después, iguales a los que había antes durante el fascismo o muy iguales a los que hay todavía ahora: la censura de la industria, la autocensura de la industria. Incluso determinadas grandes películas del Neorrealismo fueron hechas por una industria que permitía algunos puntos de escape, pero que después en el conjunto de la producción de las 40, de las 78 o de las 90 películas de cada año, son más las películas que no se salen, son más las películas en las que la ruptura no está que al contrario. Por lo tanto, la estructura política directiva que preside las posibles fugas o no fugas hacia horizontes de libertad, es una estructura muy rígida y es la que determina la muerte del Neorrealismo. Aparte de la evolución de los autores, aparte del abandono del camino neorrealista por parte de algunos autores como Rossellini o Visconti, indudablemente, esta estructura política y económica en la que se mueve el Neorrealismo es muy rígida, mucho más de lo que se piensa y, si se cuentan las películas más significativas, quizás no hay ni siquiera treinta en el arco de los cinco años, son a duras penas treinta o cuarenta, muy lejos de las 500 ó 600 producidas durante aquel período. Vaya esto como breve respuesta..., me ha parecido que quizás en la estructura dabas (a Bruneta) un salto demasiado decidido...

GIAMPIERO BRUNETA.— Quizás lo he dicho mal. Para mí existe sólo un momento mágico, en el 45-46, antes de que se recompongan todas las estructuras, en el que este grupo de directores que vuelve a hacer cosas tiene la impresión de tener totalmente abiertas sus propias virtualidades; es una impresión que dura muy poco; además, lo sé perfectamente,

soy incluso un teórico de la continuidad del Estado, por tanto sé perfectamente...

JOSE LLOPIS.— Mi pregunta va dirigida tanto para el señor Lizzani como para el señor De Santis; uno de los dos la puede responder.

Yo comprendo que ustedes como hombres de ideologías de izquierdas rechacen plenamente el período fascista italiano; ahora bien, lo que a mí me extraña y a veces me lo he preguntado yo mismo, es si, como cineastas, como profesionales del cine, rechazan totalmente, repudian, todas las imágenes que se filmaron en la época de Mussolini en el cine. Por ejemplo, y por citar una película, *La corona di ferro* de Blasetti, que es una película plenamente fascista. ¿Ustedes repudian totalmente esta película?. Esta es mi pregunta.

CARLO LIZZANI.— No. Por ejemplo, Blasetti ha sido una de nuestras banderas, incluso en momentos de dura polémica, hemos reconocido a Blasetti, desde el punto de vista del estilo, del modo de utilizar la cámara, de las imágenes que fotografiaba, le hemos reconocido una posición de maestro, lo mismo respecto a Camerini. Por tanto, no hemos refutado en absoluto, quizás incluso los hayamos exaltado demasiado. Porque nos servían, llegaban incluso a ser instrumentales las películas como *1860* y hemos llegado a comprender hasta *Vecchia guardia*. Reconocíamos los buenos cineastas. En realidad, repito, amábamos el cine, éramos ya una generación que hacía cine sobre cine, es decir —esto se ha dicho, con justicia, de la "nouvelle vague", pero hay que recordar este dato— también el Neorrealismo, los cineastas neorrealistas, hicieron cine sobre cine, cine después de haber visto películas en cinetecas.

ROMUALDO STEPHANO.— Se dice que el cine está en un período de crisis y han pasado cuarenta años desde el Neorrealismo. Ahora yo quisiera establecer una relación entre el nacimiento del Neorrealismo y el posible nacimiento de un nuevo cine internacional. He oído (y me refiero a vuestro grupo de Lizzani, De Santis, etc.) que ha empezado a desarrollarse una nueva forma de trabajar en el cine partiendo de una instrumentalización del poder político. ¿Es posible, después de cuarenta años, intentar hacer una cosa parecida hoy?.

CARLO LIZZANI.— Yo creo que sí, aunque la historia no se repita nunca de la misma forma; muchos países han tenido un movimiento de liberación y recorrido análogo al italiano, pero no ha nacido el Neorrealismo. Otros países han producido mutaciones, cambios de estilo dentro de su marco: por ejemplo, Hollywood es típico en esto y no ha trasgredido nunca determinados principios fundamentales. Pero las nuevas generaciones, utilizando un lenguaje que no parecía nuevo, han modificado el modo desde dentro. Por tanto, es difícil formular una ley igual para todos, igual en todo tiempo. Recuerdo el aprendizaje, incluso con De Santis, cuando nos posesionábamos de la cámara, de algunas estructuras del cine industrial, de la oportunidad de modificar desde dentro, porque de golpe no se consigue expresar un nuevo lenguaje, un nuevo cine y cada situación, cada país tiene su historia y hay que partir de esa historia, no tomar la fórmula neorrealista. Aquí en España la hay, una determinada historia, se parte de esta historia, de este tipo de industria, de este tipo de cine y desde dentro se puede modificar. El uso de medios cada vez más ligeros sí que podrá permitir —el uso de la cámara, de cintas de video...— dar una mayor elasticidad, pero no hay que dejar de lado el trabajo dentro de la industria cinematográfica.

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Recordamos que mañana continuaremos. Gracias. ■

MESA REDONDA
SABADO, 9 OCTUBRE 1.982
GUIDO ARISTARCO: "Teoría del Neorrealismo"
BRUNO TORRI: "Decadencia del Neorrealismo"

COMPOSICION DE LA MESA: ***Ricardo Muñoz Suay*** *(Director y productor de cine),*
Lino Micciché *(Crítico y teórico del Neorrealismo),*
Bruno Torri *(Crítico y estudioso del Neorrealismo),*
Giuseppe de Santis *(Director de cine),*
Guido Aristarco *(Escritor y teórico del Neorrealismo),*
Giampiero Bruneta *(Crítico de cine e historiador del Neorrealismo)*
y ***Antonio Lloréns*** *(Crítico cinematográfico).*

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Como dijimos ayer intentaremos abordar solamente mañana los problemas del Neorrealismo en relación con su influencia, su posible influencia en España; incluso podemos también hablar de la influencia del Neorrealismo en el cine internacional. Pero naturalmente sobre todo nos interesa su influencia en nuestro cine en aquellos años cincuenta y tantos. En este sentido Alfonso García Seguí, en vez de intervenir hoy lo hará mañana y su intervención servirá de base al debate sobre esa influencia en España.

Unicamente queda también en el aire —y a esto sí que podrán responder— las preguntas de ayer: una de J.E. Monterde, acerca del sentido melodramático en el Neorrealismo; otra sobre la ética y la estética, que era de Alfonso García Seguí, y una tercera sobre el repudio del cine fascista.

Sabéis que si hay alguien unido a los orígenes del Neorrealismo —en cuanto que llamemos orígenes a aquella revista a la que Lino Micciché aludía ayer y luego De Santis se extendía y Lizzani también, llamada *Cinema,* es Guido Aristarco. Aristarco ya escribía en aquella revista y fuiste (a Aristarco) director en la segunda o tercera etapa...

GUIDO ARISTARCO.— La segunda...

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Hubo una tercera etapa de la revista *Cinema* ya después del fascismo, que tuvo menos importancia y después —creo que en el año 53— aparece *Cinema Nuovo* que llega hasta nuestros días y que dirige Guido Aristarco. La revista *Cinema* tuvo entonces muchísima importancia en relación a las teorías del Neorrealismo.

Guido tiene escritos numerosos libros de crítica y ahora también de teoría, ya que está preparando una obra muy importante sobre la teoría cinematográfica.

Me decía Aristarco ayer que no quería hacer un informe o una ponencia; lo que desea es intervenir en un coloquio, y que vosotros preguntéis, pero él hará antes una especie de intervención un poco generalizada.

"Teoría del Neorrealismo"

GUIDO ARISTARCO.— Yo debería hablar, si no me equivoco, de las relaciones entre el Neorrealismo y la crítica, pero visto que está aquí un viejo amigo, Pepe de Santis, quisiera empezar con un recuerdo, por supuesto no nostálgico, sobre las relaciones entre provincias y la revista *Cinema* o el grupo de la revista *Cinema.* Fueron unas relaciones, por lo menos por lo que a mí respecta, muy vivas y vivaces, en el mejor sentido del término.

Lo que quiero recordar y que puede tener importancia en la formación de la crítica cinematográfica en Italia —y en cuanto a mí, especialmente—, es un encuentro mío con Pepe de Santis después de la redacción de un número único de una revista de los "Guf", es decir, de los Grupos Universitarios Fascistas, "Pattuglia", titulado "Invito a le imagini". Esta joven crítica que operaba en provincias, en Mantova y Ferrara para ser más exactos, pensaba en un cine, purísimo, en un cine cinematográfico y había hecho este número en el que publicarían los mayores críticos y ensayistas teóricos de la época, de Chiarini a Barbaro, De Santis, Lizzani. Este encuentro fue para mí— tu no sabes (dirigiéndose a De Santis) lo que fuiste para mí, en este sentido— importantísimo, porque Pepe de Santis, en Roma, me dijo: "sí,

De izquierda a derecha: A. Lloréns, L. Miccichè, Bruno Torri, R. Muñoz Suay, G. de Santis, Guido Aristarco y Giampiero Brunetta.

el cine cinematográfico es importante pero no basta, hay tantos problemas más conexos al cine...". Con mi horizonte provinciano que seguía este cine puro, el cine cinematográfico, el específico fílmico y basta, me había perdido horizontes nuevos. Creo que ésta ha sido mi relación más activa y creativa con la revista *Cinema,* además de aquellos artículos, en realidad pocos, que publiqué en la revista durante el período fascista.

¿Qué intento decir con esto?. Que, evidentemente, el grupo *Cinema* —no sé lo que hayan dicho De Santis o Lizzani pero puedo intuirlo, mejor dicho, pensarlo— tuvo (esto creo que no lo saben ni el mismo De Santis ni el mismo Lizzani) para nosotros, que vivíamos en provincias y escribíamos sobre cine, esta apertura que después encontramos al cien por cien en el Neorrealismo, en el cine neorrealista, sobre el que personalmente tengo varias reservas que hacer, tanto por el problema de lo que ha sido en realidad, como de si ha sido realmente un movimiento o ha sido, en cambio, muchas poéticas distintas unas de otras; si este cine fue realmente un cine revolucionario en el ámbito marxista o más bien en el que hoy podríamos calificar de centro-izquierda cultural, si fue más cristiano que marxista. Yo creo que el cine neorrealista italiano tiene poco que ver con el marxismo y más que ver con un cristianismo no manchado por las distintas formas de catolicismo y otras cosas por el estilo. Este período, entendámonos, fue un feliz período para el cine italiano, hasta el punto en que no estoy de acuerdo con el amigo Carlo Lizzani, ya que pienso que este "neo" precede a la palabra *realismo* y es un "neo" sobre todo... Como dice Cesare Zavattini, no veo (y aquí está la memoria más viva por más reciente, Bruneta) en el cine italiano, a pesar de una cierta corriente que quisiera revalorizar, quizá demasiado, el cine durante el fascismo (he dicho cine durante el fascismo, no cine fascista), no veo un verdadero, un auténtico cine realista durante el fascismo, aunque la revista *Cinema,* sobre todo con las recesiones de De Santis, incluso de Barbaro, estaba siempre a la búsqueda de un filón realista en el cine de aquellos años; pero, por ejemplo, viendo hoy una película como *1860* no hay duda, desde mi punto de vista, de que es todo menos realismo, todo menos una adherencia a la esencia del fenómeno garibaldino, sino que es, en cambio, una interpretación fascista, por otra parte, no en vano, la película termina con los camisas negras saludando a los últimos reductos de camisas rojas. Final que, en mi opinión, ha sido quitado injustamente, porque un film hay que verlo todo tal como se hizo.

¿Qué es entonces este Neorrealismo? (la verdad es que no quisiera seguir la acusación del amigo Ricardo de que hablamos demasiado, espero hablar muy poco y hacer coloquio ya que me interesa mucho). Fueron distintas corrientes, distintas poéticas que, sin querer esquematizar, por comodidad, diría que son

cuatro corrientes, cuatro poéticas (no hablaría de teorías de cine neorrealista sino de poéticas): una cronista, que va a parar a De Sica y antes que De Sica a su teórico, Cesare Zavattini, es decir, la crónica cogida "in fraganti", en el momento mismo en que se consuma, en la que entra naturalmente, con la diversidad que tiene, la poética de De Santis; otra corriente que tiene una perspectiva muy precisa, que es la de Rossellini, que yo definiría pero para ello debería hablar verdaderamente mucho para no ser esquemático, pero, por comodidad, calificaré de teológica y, a su manera, también teleológica, porque no puede ser que en 1982 se lea que Rossellini no tenía idea preconcebida. Rossellini tenía sus ideas como las tenían los demás, tenía su poética como la tenían los demás, por lo que es inútil contar estas bonitas historias por las que uno es objetivo y otro no, cada cual lleva adelante sus propias ideas más o menos al descubierto. Una tercera corriente que intenta, a su manera, superar la posición de crónica para convertir la crónica en historia, que pienso que está representada, sobre todo, por Visconti. Y, una cuarta corriente, para mí la más peligrosa, a pesar de lo que está sucediendo desde hace algún tiempo en la crítica cinematográfica italiana, la que llamaría corriente diversiva de Castellani, *Due soldi di speranza* y todas las películas de la serie *Pane, amore e fantasia; Pane, amore e gelosia,* etc., que además, no en vano, ha sido la corriente que más ha resistido, que ha llevado más lejos los residuos del Neorrealismo. Pero ciertamente esto es un discurso de poética unida al lenguaje. Toda poética, es decir, todo autor, tiene su lenguaje y pienso que ésta es la verdadera novedad del Neorrealismo —pero que todavía está por verificar— es una novedad que, digamos, no es la de decir que son películas rodadas al aire libre, sin actores profesionales (precisamente De Santis recordaba en Torino, hace algunos días, que él, por ejemplo, siempre o casi siempre ha empleado actores profesionales, incluso por una voluntad de hacer que los actores trabajen en el cine). Por tanto, no creo que esto sea una novedad del Neorrealismo, tampoco lo es, ni mucho menos, el dialecto que, sin embargo, es importante. Los dialectos —que no son *los* dialectos sino dos o tres dialectos— pienso que son características exteriores que ya encontramos en la historia de las demás poéticas, de las demás teorías, a partir de los soviéticos de los años 20, la teoría del tipo, la teoría del montaje o la escuela documentalista inglesa de los años 30, etc. Estos no son los caracteres peculiares del Neorrealismo, en cambio, la ruptura está en el plano estilístico del lenguaje. Pienso que es un período, por de pronto, en el que las películas iban por delante... es decir, las teorías eran más avanzadas que las películas mismas, las películas no conseguían nunca, o casi nunca, hacer realidad las ideas de estas poéticas. Por ejemplo, el mismo Zavattini, insistía en decir: "basta de argumento, basta de narración metafórica, sólo el ojo del espectador". Y, en cambio, sabemos que todas las películas de Cesare Zavattini y De Sica tienen argumento, aunque no sea en el sentido de intriga o trama tradicional.

La verdadera novedad es, a mi parecer, la de haber dado importancia, por primera vez en la historia del cine, a los detalles que, a primera vista, parecen insignificantes y que después, al reflexionar sobre ellos, se revelan ricos y preñados de significados. Con la bicicleta de *Ladri di biciclette* (recuerdo todavía las ironías de los enemigos del Neorrealismo, los fascistas y junto a los fascistas —las cosas como sean, la historia, historia— los católicos más retrógrados, porque en el fondo los enemigos del Neorrealismo han sido las cosas más retrógradas frente a un fenómeno, repito, que era vagamente progresista, pero, desde luego, no marxista) también tenemos un empleo de detalles que a primera vista parecen insignificantes y que después se epifanizan, se enriquecen de significado. Estas epifanías laicas las tenemos, por un lado, en De Sica-Zavattini, con alguna vena cristiana, no católica. Las verdaderas epifanías teológicas las encontramos en aquellas películas que iban en busca, sobre todo, de la realidad del espíritu humano pensando que el espíritu humano podía estar separado de lo que podíamos llamar envoltura, pero que no lo está por la interdependencia entre objeto y sujeto. Con esto toco un problema que reenvía a mi polémica con André Bazin. Por una parte, André Bazin, espiritualista y, por tanto, tendiendo completamente, como debe de ser, según su punto de vista, hacia una búsqueda de la realidad del espíritu humano y por la otra, con todos los límites que esta parte también pueda tener, el que pensaba que el Neorrealismo tenía también una función, en mi opinión, no sólo de búsqueda de la realidad del espíritu humano.

He aquí por qué, en las batallas —De Santis recordará, y lo recordará Muñoz Suay, que ha estado y está tan unido a la revista *Cinema Nuovo*—; la que llamamos batalla por *"Senso"*, por una película que rompía con los esquemas que, de todas maneras, a menudo, ya eran los residuos del Neorrealismo, que decía basta de ese Neorrealismo que se ha consumido o que está en vías de consumición: busquemos una nueva vía que tenga, sin em-

bargo, como objetivo principal la descripción, no tanto de la realidad exterior como de los fenómenos que esta realidad comporta. En las teorías cinematográficas o en las poéticas de los críticos cinematográficos —como decía, con razón, Russo, los críticos también tienen su poética— se forman dos tendencias que, a mi entender, están absolutamente en las antípodas, la corriente de Chiarini, que distinguía, creo que de una forma bastante "crociana" —sé que Croce no es conocido en España, no os perdéis mucho, desde mi punto de vista, pero para nuestra cultura es, de cualquier modo, un punto de referencia— el cine espectáculo, por una parte, y el cine puro, por la otra. Chiarini entendía por cine puro el que no se basaba en una materia preexistente, no tanto el argumento cuanto el guión y todo lo demás, es decir, un cine que —volvemos un poco, en cierto sentido, al cine cinematográfico— no tiene ningún contacto con otras formas de espectáculo, con otros tipos de teorías y de estéticas. Por otra parte, está quien pensaba y quien piensa que el cine debe ser también espectáculo: se trata de ponerse de acuerdo en qué tipo de espectáculo.

Es evidente que he esquematizado incluso en las explicaciones, que estaban más articuladas, que eran más flexibles, pero las situaciones históricas no lo eran tanto. Es necesario haber vivido aquellos años para saber, por ejemplo, qué significaban para el cine italiano no sólo Andreotti sino también Scelba, el inventor de la "Celere"[1] —no sé como se llamará en España la "celere", supongo que también exitirá aquí— entonces es evidente que mi amigo Renzo Renzi tiene razón cuando dice: "damos las gracias a estos fascistas que con sus ataques han demostrado ser más cretinos de lo que realmente son".

El Neorrealismo se presenta hoy, creo yo, con todas las posibilidades de ser historiado. Aunque a alguno de los que están aquí conmigo puede parecerle una repetición de mí mismo, en esto podría hacer una llamada a la crítica de la órbita del gran ensayista italiano Giacomo de Benedetti, la que he llamado crítica fautora del Neorrealismo, y es que esta crítica, en el momento histórico en que operaba, se daba cuenta de que algunas películas no encajaban, en realidad, sino lejanamente, en ninguna de estas cuatro, cinco o seis corrientes pero, es evidente, que la situación impelía a apoyar aquel período porque pensábamos o hubiéramos querido que aquel cine que se llamaba realista y que sabíamos que, en cambio, en gran parte era naturalista, se convirtiera realmente en un cine realista (disculpad el lio de palabras).

Llegados a este punto, —incluso frente a las críticas acerbas hechas en Pesaro, querido Micciché, muy esquemáticas, aunque no todas claro— emerge, a mi parecer, un hecho extremadamente importante ligado al Neorrealismo. El Neorrealismo, por primera vez en la historia del cine mundial, se acerca a los tres grandes que dieron el empuje inicial a la literatura moderna, es decir, por una parte, Proust, con la intermitencia del corazón, por otra parte, Joyce, con la epifanía y, por la otra, nuestro Pirandello. Tres poéticas que tienen puntos extremadamente próximos y que reencontramos en las mejores obras del Neorrealismo. He terminado por el momento.

RICARDO MUÑOZ SUAY.— De Santis y Lizzani hicieron ayer una información sobre los orígenes del Neorrealismo, orígenes vividos y teorizados por ellos mismos. Lino Micciché hizo una panorámica general desde el arranque histórico, ideológico y sociopolítico del Neorrealismo. Guido Aristarco hoy y Giampiero Bruneta ayer, han intervenido, más en relación con ciertas teóricas sobre el Neorrealismo. Ahora Bruno Torri, crítico y estudioso del Neorrealismo se centrará exclusivamente en lo que podríamos llamar "Decadencia del Neorrealismo".

"Decadencia del Neorrealismo"

BRUNO TORRI.— La intervención de Aristarco que acabamos de oir, nos hace comprender implícitamente, entre otras cosas, una de las razones de la constante atención hacia el Neorrealismo. Creo que el Neorrealismo suscita un interés y una atención tan vivos, por distintos motivos. Ante todo por la validez intrínseca y después, por la influencia que ha tenido sobre el cine posterior. No hay que olvidar que el Neorrealismo ha influido en el "cinema novo" brasileño, en el "free cinema" inglés, en el "cinéma vérité" en Francia, en varios autores concretos; en España, en particular, en Berlanga y Bardem. Podríamos continuar con las influencias del Neorrealismo en el extranjero, pero uno de los motivos, creo, de la constante atención hacia el Neorrealismo viene dado también por el hecho de que la discusión, el debate crítico sobre el Neorrealismo todavía está abierto, es decir, todavía no nos encontramos frente a una definición, a una sistematización teórico-crítica completa sobre el Neorrealismo y, no en vano, periódica y constante, además tienen lugar en cualquier

[1] Policía especial que interviene en manifestaciones públicas. (N. del T.)

ocasión: en mesas redondas, congresos, debates a raíz de visiones de películas, etc. Una disparidad de juicios sobre el fenómeno en su complejidad e incluso respecto a episodios concretos de este fenómeno. Esto es, indudablemente, índice de la complejidad y de la hetereogeneidad del fenómeno, pero también es índice de una vitalidad interna que perdura todavía. Creo por tanto, que el planteamiento justo que hay que tener frente al Neorrealismo es el de considerarlo un campo abierto todavía a la investigación y al análisis, un campo que se puede recorrer en múltiples direcciones, una de las cuales podría ser, precisamente, la de identificar los principales motivos de su crisis y, a consecuencia de esta crisis, de su degeneración, por así decirlo, en tantas películas, en los distintos filones del cine italiano posterior al período neorrealista, sobre todo durante los años 50.

Puede ser interesante, como punto de partida, notar que hoy, a diferencia del pasado, en lo que respecta al Neorrealismo, prevalece una orientación crítica más negativa que positiva, aunque exista la tendencia por parte de los críticos de distinguir entre —con un término algo impropio y en una acepción un poco amplia— la poética del Neorrealismo (sé perfectamente que por poética habría que entender la conciencia del hacer artístico que tiene el propio autor y, por tanto, la propia conciencia estilística, que habría que distinguir entre poética programada y poética realizada, pero se puede utilizar este término en una acepción más amplia para ver, en vía de hipótesis, naturalmente, si se puede hablar de poética o de conjunto de poéticas neorrealistas —creo que con un poco de convencionalidad lingüística podemos aceptar este planteamiento—). Decía que hoy se tiende a distinguir entre poética del Neorrealismo y las resultancias en los textos fílmicos y a considerar —y aquí quizás me separo de lo que acaba de decir Aristarco— que las películas son mejores, son más avanzadas —por lo menos las obras maestras del Neorrealismo, y hablo sólo de aquel puñado de obras que pasan por ser las obras maestras del Neorrealismo— que las teorías o las poéticas.

Aunque se pudiera hablar del Neorrealismo en cuanto poética, en cuanto movimiento o ideología, no es el momento de recorrer, ni siquiera sintéticamente lo que fue *la* poética del Neorrealismo, sí, se puede decir, sin embargo, que lo que ha constituido el momento unificante de este período del cine italiano, lo que ha determinado este conjunto de obras tan distintas entre sí, como distintos eran sus autores, es algo no sólo interno al cine y a este movimiento sino que es sobre todo inherente, específico de una coyuntura histórica concreta. Esto ya se apuntó ayer pero creo que había que repetirlo. El Neorrealismo ha salido, se ha afirmado plenamente como manifestación, precisamente de una tensión ético-política. Era, por así decirlo, un movimiento artístico necesario de un rigor, de una voluntad moral, de testimoniar, de mirar una determinada realidad circundante, de denunciar una determinada situación, de sacar cuentas con un pasado reciente, con el fascismo y con la guerra, y presentarse como combinación, como síntesis de documento y poesía, para afirmar nuevos valores, para contribuir a la constitución, a la creación de una nueva sociedad, se podría decir, incluso, extensivamente, de una nueva civilización totalmente distinta de la anterior.

Este momento unificante del Neorrealismo que, repito, es más extrínseco que intrínseco al fenómeno estrictamente cinematográfico, precisamente por estar ligado a esta específica coyuntura histórica que tenía en su interior tantos elementos diferenciadores, políticos y sociales; incluso ha hecho que el Neorrealismo se cargara —y esto se ve en las películas en concreto— de una serie de valencias, que también tenían su reflejo en las decisiones estilísticas, y se cargara también de una serie de prejuicios o de planteamientos no suficientemente filtrados a nivel cultural y expresivo, todos ellos componentes del Neorrealismo que después (precisamente porque no se dio el paso del Neorrealismo a otra cosa, precisamente porque el Neorrealismo no se desarrolló en algo más que consciencia política, cultural y estilística, precisamente porque el Neorrealismo no tuvo, a mi parecer, la fuerza de autocriticarse para autosuperarse) una serie de elementos, de vicios internos del Neorrealismo hicieron que este movimiento, cuando faltan las circunstancias externas, primero decayera y después degenerara en una serie de filones y films particularmente significativos en esta generación.

El Neorrealismo en sus propios rastros, que se pueden encontrar en la mayoría de las películas etiquetadas como Neorrealismo, una serie de residuos —Aristarco ha hablado ahora con este término que entonces era muy utilizado—, sobre los que quizá convenga decir un par de cosas.

¿Qué son estos residuos?. Cuidado, son residuos que no sólo se realizan en la fase de la crisis, de la decadencia sino que ya están, en alguna medida, presentes en el momento del pleno desarrollo del fenómeno. Son, por ejemplo, el dialectismo, el croniquismo, el fotogra-

fismo —entendiendo con este término la ilusión de poder restituir la autenticidad de la realidad, limitándose a reproducir sus aspectos exteriores—. La ilusión cultural y estética de que las cosas podían hablar por sí mismas cuando, en cambio, es necesario un profundo y consciente proceso de elaboración formal.

Todos estos "ismos" que he enumerado, estos residuos no depurados, no superados, han hecho que, cuando ha faltado el oxígeno político y cultural en torno al Neorrealimo, sus adversarios, ante todo el clero y el fascismo, hayan impedido —con una censura muy obtusa y brutal, con una ofensiva incluso a nivel económico que ha tendido a favorecer al cine más comercial y a castigar al cine culturalmente más informado y exigente— un diálogo entre el Neorrealismo y el público. Esta serie de elementos negativos internos del fenómeno neorrealista se podrían resumir, en el fondo, en tres factores interagentes que, en cierto modo, han atravesado todo el movimiento: un limitado "background" cultural, una escasa preocupación por ampliar el area técnico-lingüística, técnico-expresiva y, finalmente, una carencia de proyecto industrial— no olvidemos que los directores neorrealistas hacían sus películas exactamente igual, desde el punto de vista de la producción, que los directores no neorrealistas y esto también es una carencia de este movimiento, porque el cine, como sabemos, es arte e industria al mismo tiempo.

Todos estos elementos han hecho que, en un determinado momento, el Neorrealismo entre en crisis y degenere después en una serie de filones que han reciclado y han hecho una especie de poética perversa con todos estos residuos. Hablo, por ejemplo, del "Neorrealismo popular" que ha tenido su jefe en Matarazzo y el "Neorrealismo rosa" que, poco generosamente, se puede hacer derivar de *Due soldi di speranza* de Castellani, pero cuyas películas más emblemáticas, más significativas, son películas de buen corte exterior, de éxito comercial pero que reciclaban todos los residuos del Neorrealismo para tener un consenso fácil frente al público. Son películas como *Pane, amore e fantasia, Poveri ma belli,* etc.

Ahora bien, precisamente estas películas que en sus propias etiquetas llevan el término Neorrealismo, popular o rosa, son las más alejadas, las más opuestas a lo que eran las verdaderas motivaciones de partida, los verdaderos valores del Neorrealismo, y aquí no me refiero sólo a los momentos álgidos del movimiento como *Paisà* de Rossellini, *La terra trema* de Visconti o *Ladri di biciclette* de De Sica, es decir, a películas que precisamente

Miracolo a Milano, de V. De Sica.

por su plenitud artística, por su maestría expresiva iban más allá del lugar difinitorio del Neorrealismo, películas que permanecen, películas sin fecha. Respecto a estas películas, las películas posteriores, las de la crisis del Neorrealismo, las del Neorrealismo degenerado, son totalmente opuestas, no tanto y no sólo porque tienen un nivel estético mucho más bajo sino porque cumplen una función social totalmente distinta y contraria. Mientras las películas del período neorrealista tuvieron tan poco éxito, y desdichadamente creo que sólo *Roma città aperta* tuvo éxito, mientras la mayor parte de las películas neorrealistas no lo tuvieron incluso porque durante aquellos años hubo una invasión de films hollywoodianos, auspiciada por los gobiernos del período que querían contaminar el cine italiano, llevarlo a un consumismo cegado, mientras, decía, las películas realizaban, de cualquier modo, una función progresista —aunque se pueda hablar bien de un progresismo genérico, bien de una ideología, a menudo, de un humanitarismo pequeño burgués, aunque se pueda ver en estas películas restos de catolicismo, aunque sea difícil conjugar Neorrealismo y marxismo, aparte de algún raro momento—; de todas formas, el Neorrealismo fue, como movimiento cultural, un movimiento indudablemente progresista, precisamente por la función social que cumplían esas

películas, una función democrática. Las películas del Neorrealismo degenerado, rosa o popular, tenían en cambio una función totalmente regresiva, eran películas que intentaban, y conseguían, evadir al público de sus verdaderos problemas, esquematizar la realidad en vez de descubrirla, hacer del espectador un usuario del cine, pasivo y distraído, en vez de un interlocutor activo, de un dialogante, como quería, en cambio, hacer el movimiento neorrealista, y creo que bajo este perfil lo hacía de un modo decididamente consciente.

Para concluir, si hoy queremos encontrar rastros de Neorrealismo en el cine italiano posterior al período 40-45, es decir, al momento de plena expansión del Neorrealismo, período que sin embargo, convencionalmente se puede ampliar hasta los años 52-54, como un posible momento de desarrollo, de crecimiento que, por otra parte, se quedó totalmente aislado, debemos ir a buscar estos rastros, más que en los epígonos tardíos, quizá Rosi, en directores —digo un nombre, pero podría decir más— como los Taviani que precisamente se han planteado el problema del Neorrealismo no en clave nostálgica, considerando el fenómeno como un modelo a imitar o como canon a repetir, sino como un período particularmente rico y fecundo del cine y de la historia italiana, y también como un período acabado, en el que hay que volver a pensar de un modo crítico, un período a superar, con el convencimiento de que, si acaso, el único aspecto verdaderamente vivo todavía y actual que habría que recuperar hasta el fondo del Neorrealismo es precisamente lo que entonces constituía el elemento unificador, su tensión ético-política.

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Agradecer en primer lugar todas las intervenciones. Ahora espero que contestarán a todas vuestras preguntas. No sé si Lino Micciché preferiría contestar a las tres preguntas que quedaban en el aire ayer, y después ya pasamos a lo de hoy donde creo han sido muy importantes las diferenciaciones y las apreciaciones sobre aspectos del Neorrealismo.

Insisto sobre las preguntas de ayer. Primero la del melodrama —aunque no sé si estaremos de acuerdo Lino y yo, y es que partimos de que la palabra melodrama, el concepto melodrama es muy distinto en España y en Italia—. Otra pregunta era la de Alfonso García Seguí y la tercera era la pregunta de Llopis sobre si había rechazo total al cine hecho en la época del fascismo.

LINO MICCICHE.— Empezaré por la última, la que se refiere a la actitud de rechazo total del cine del fascismo, distinguiendo entre lo que fue una postura de lucha necesaria e imprescindible que la generación que construyó el clima del Neorrealismo —por no decir el proyecto del Neorrealismo— no podía dejar de tener cara a un presente que, de alguna forma, debía contrastar, y el período posterior.

No hay duda de que inicialmente, en el período que va de las polémicas, de algunos aspectos de las polémicas de *Cinema,* a los años de la inmediata postguerra, hubo un rechazo bastante frontal del cine realizado durante el fascismo, con algunas excepciones: por una parte la valoración de dos personalidades como Blasetti y Camerini, muy distintas entre sí, pero de alguna forma, a pesar de los fuertes compromisos, por ejemplo, de Blasetti, exentas del juicio negativo común y, por la otra, alguna detección de líneas de realismo en el cine de los 30 que confluían, de alguna forma, en los años de la postguerra.

Pero, hay que distinguir entre esta postura de táctica inevitable de una lucha y que no afectó a toda la generación de críticos de aquellos años y el planteamiento que surge después. Creo que, en buena parte, la culpa de que no se haya valorado suficientemente la aportación de aquel grupo que ayer apuntamos someramente, el de los llamados "calígrafos", que son el único ejemplo de cine afascista de un período muy duro del cine italiano, es de las generaciones de críticos posteriores a la generación neorrealista. Esta ha sido una actitud que se ha perpetuado durante años. Practicamente, no existe ningún estudio, ni nadie ha estudiado, hasta ahora, este fenómeno de los llamados "calígrafos" de una forma suficiente, documentada, razonada, analizando sus películas. Por primera vez, este año, se ha hecho algo, con ocasión de unos debates sobre uno de estos cineastas —Castellani— quien, por otra parte, no es el mayor representante ya que, quizás, el más significativo de aquel grupo sería Poggioli, un cineasta que, después de Blasetti y Camerini es el más importante de los años inmediatamente anteriores al Neorrealismo —aparte del caso de Visconti con *Ossessione*—.

Es necesario, pues, distinguir entre la actitud de rechazo táctico característico de una parte de la generación que construyó la trinchera neorrealista —no de toda— que formó parte de una polémica necesaria y que, indudablemente, era un juicio sobre el conjunto del fenómeno cinematográfico italiano de los años del fascismo —creo que, aún hoy, el juicio global sobre aquel período no puede dejar de ser, globalmente, un juicio negativo no ya sobre el fascismo sino sobre el cine de aquel período,

con las necesarias connotaciones históricas y las necesarias diferencias— y el vacío histórico del período posterior, cuya responsabilidad es de las generaciones posteriores. Los jóvenes críticos de ahora o de los de la generación inmediata anterior son, en buena medida, los responsables de que no se haya estudiado debidamente este período y uno de los mayores errores a la hora de buscar responsabilidades, por parte de estas generaciones de críticos, estriba en imputar esta especie de olvido a la generación neorrealista, cuando era a estas nuevas generaciones de críticos a quienes correspondía realizar este tipo de observaciones.

Segundo: Creo que Ricardo Muñoz Suay ya ha contestado, en parte, al asunto del melodrama. Me doy cuenta del distinto significado que la palabra tiene en su uso español respecto a su uso italiano. Si lo que se pretende es la referencia a estructuras narrativas fuertemente codificadas, como pueden serlo las del melodrama, no hay duda de que, en el Neorrealismo, este mecanismo es fácil de detectar en algunos directores. Creo, por ejemplo, que en el cine de De Santis las estructuras narrativas están fuertemente enraizadas y que su cine no está ligado a la búsqueda de lo casual, de la crónica, como lo está la poética zavattiniana y el cine que nace de Zavattini, sólo en parte. Pero esto ya es otro asunto.

La palabra melodrama, en sentido propio, histórico del término... creo que ayer, después de nuestro encuentro visteis un grandioso y, a mi juicio, bellísimo film de realismo melodramático, *Senso.* Pero en *Senso* la palabra melodrama tiene un significado completamente distinto y está ligado, desde los planos iniciales, por otra parte, a la reevocación del melodrama realista verdiano, etc., etc.

Tercer punto. Esta tarde también se ha hablado de recaudaciones, de la posición de las películas en el contexto del mercado cinematográfico de aquellos años, y ayer alguien preguntó cuáles eran y por qué estos títulos que formaban la retrospectiva no eran otros. No creo que sea muy aburrido, ni excesivamente largo el recorrer, año por año, algunos títulos en su aspecto recaudaciones.

En el 1945, por ejemplo, el film que obtuvo la recaudación más grande de esa temporada fue *Roma città aperta* con 124 millones de liras. En el 46 ya empieza a cambiar algo, porque la película que obtuvo la recaudación más grande es *Vivere in pace* de Luigi Zampa, que bueno, yo creo que de Neorrealismo tiene muy poco o casi nada —en mi opinión, nada—, pero *Vivere in pace* está en la selección porque fue —Aristarco y De Santis se acuerdan muy bien— el embajador del Neorrealismo en EE.UU. Fue el primer film italiano que llegó a EE.UU. con el "milagro" del Neorrealismo italiano. Fue un equívoco gigantesco que también sucedió en España. Entonces la primera película de la temporada 46 es *Vivere in pace* y las otras películas como *Paisà,* como *Sciuscià,* son películas que tienen recaudaciones que son la mitad de la mitad, 40 ó 45 millones de liras. En el 47 la recaudación más grande de la temporada es *Fabiola* de Blasetti que es un film tal vez muy respetable, pero que de Neorrealismo no tiene absolutamente nada: 513 millones de liras y *Germania anno zero* de Rossellini, 52 millones. Ven la diferencia enorme, pero el segundo film es *Anni dificili* de Luigi Zampa que tampoco me parece un film tan neorrealista como en ese tiempo se pretendía. Al más bajo nivel encontramos *La terra trema* de Visconti, uno de los más grandes films del cine italiano y del Neorrealismo, con 26 millones de liras...

ALFONSO GARCIA SEGUI.— *"La terra trema"* causaría sensación entre el público italiano acostumbrado a aquel italiano convencional...

LINO MICCICHE.— *"La terra trema"* tuvo dos versiones. Una versión es la que ustedes vieron aquí íntegra en siciliano y otra versión, que fue la que se puso en circulación, realizada en un idioma extraño...

ALFONSO GARCIA SEGUI.— El idioma de la RAI, que decía Passolini...

LINO MICCICHE.— Sí, que era más o menos siciliano, pero un siciliano comprensible para los italianos.

Llega el primer film de la serie en *La sepolta viva* de Guido Brignone en el 48, que obtuvo 535 millones de recaudación, el segundo es un film de Alberto Lattuada, *Il mulino del Po* que no tiene tampoco nada de Neorrealismo.

¿Vemos los neorrealistas en el verdadero sentido de la palabra?. El primero —y es una excepción— *Ladri di biciclette* de V. De Sica, con 243 millones, fue uno de los grandes éxitos, junto con *Riso amaro,* del Neorrealismo.

1949. La primera película es *Cattene* de R. Mattarazzo con 600 millones de liras y para encontrar un film neorrealista o de alguna manera neorrealista, tenemos *Primavera* de R. Castellani con 155 millones... ¡Ah, no!, tenemos una gran recaudación que es *Non c'è pace tra gli ulivi* de Giuseppe de Santis con 405 millones de liras.

Llegamos al año 50. Ya para encontrar pelí-

culas neorrealistas tenemos que tomar en consideración a Pietro Germi, que, en fin, no sé. Bien pongamos *Il cammino della speranza* de Pietro Germi con 366 millones. Pero, cuidado, porque hay una gran recaudación que es *Tormento* de Rafaelle Mattarazzo con 726 millones de liras. Yo estoy hablando nada más de los primeros, porque los segundos, los terceros, los cuartos y los quintos, son del mismo género del de Mattarazzo.

En 1951 mi lista del final del período es ya muy reducida. *Bellissima* de Visconti, 160 millones de liras, pero *Guardi e ladri* de Monicelli, 653 millones. En el 52 ya es rarísimo encontrar algo que tenga un sentido neorrealista, por ejemplo, tenemos *Roma ore 11* de Giuseppe de Santis, 269 millones de liras, pero cerca de *Roma ore 11* está *Totó a colori* de Steno, 774 millones de liras, si bien el primero es *Anna* de Alberto Lattuada; aunque la etiqueta neorrealista es muy difícil aplicarla, me parece muy arriesgado decir que *Anna* es un film neorrealista. Este film recaudó 1.025 millones de liras.

En 1953 tenemos, por primera vez, un film que es de un autor neorrealista, Comencini. Este film es *Pane, amore e fantasia* con 1.500 millones de liras. Ahora bien, se ve claramente que, siguiendo las películas del período, los films neorrealistas de esta lista son muy pocos. Lizzani tiene razón, son veinte o veinticinco nada más, por eso la lista de la retrospectiva de aquí comprende también películas como *Viaggio in Italia* de R. Rossellini o *Senso* de L. Visconti que son películas fuera del Neorrealismo. Además, ustedes pueden comprobar cómo las recaudaciones del Neorrealismo fueron siempre, siempre, muy bajas y siempre en las mismas temporadas en las cuales el Neorrealismo estaba en vigencia; había películas que eran contra-neorrealistas o simplemente films espectáculo sin "neo" ni viejo realismo y que se afirmaban en el mercado como poquísimos films neorrealistas.

La lista que hemos hecho con ocasión de la Mostra de Valencia ha sido dictada por la necesidad de demostrar, también, que había esas contradicciones y que forman parte del cuadro neorrealista.

ALFONSO GARCIA SEGUI.— Aunque comercialmente ya se sabe que el ciclo de giro del cine tiene que ser rápido —si no, deja de ser negocio—, sería interesante hacer una relación de recaudaciones de películas que veinticinco o treinta años después siguen proyectándose, aunque esto no sea rentable para la industria ya que hay que amortizar en un año. Pero a la larga, algunas películas, son filones de oro...

LINO MICCICHE.— Sí, *Roma città aperta...*

ALFONSO GARCIA SEGUI.— ...porque *Fabiola* en este momento no se repone en España ni por Semana Santa, que ya es decir. Y en cambio *Ladri di biciclette* se sigue viendo...

GIUSEPPE DE SANTIS.— Sólo quisiera añadir algo a lo que ha dicho Micciché, sobre estos datos de recaudaciones que os ha facilitado, y que, a mi juicio, es justo conocer porque dan un cuadro suficientemente interesante del estado, del nivel cultural de nuestro público. Siempre he considerado que a este cuadro que, por otra parte, ya conocía porque Micciché lo ha hecho público otras veces, le falta una dimensión bastante importante, que es la dimensión internacional. Es decir, este cuadro económico, que está referido solamente al mercado italiano, cambia mucho, de repente, y cambia, debo decirlo, a favor, no sólo para muchas obras maestras del Neorrealismo sino también para muchas de las películas sobre las que siempre se está discutiendo si son o no son neorrealistas. En mi opinión, es una comparación que habría que hacer de vez en cuando, porque, de lo contrario nos quedamos encerrados en una relación entre el público italiano y el cine neorrealista italiano y no conseguimos salir, cuando, en realidad, el fenómeno del Neorrealismo, en sí, incidió, en cambio, en el mundo entero, incluso y sobre todo con sus recaudaciones.

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Yo desearía, si es posible, que intervinierais vosotros (refiriéndose al público) y que hicierais más preguntas en el sentido de provocar (y voy a representar, una vez más, el papel de provocador). Pienso que deberíamos hablar (ya que tenemos una mesa florida y estupenda, casi imposible de igualar incluso en Italia) de dos cuestiones que vosotros, junto conmigo, debemos plantear. Una es, a juicio mío, esta faceta o matiz que Guido Aristarco ha mencionado sobre los orígenes no marxistas o poco marxistas o en absoluto marxistas, del Neorrealismo. Sin embargo el poso cristiano que tiene el Neorrealismo es algo interesante sobre lo que intervendré después ya que me interesa mucho.

Otro tema que no sólo se refiere al Neorrealismo sino que muchas veces nos atañe a la misma industria española, o mejor dicho, a aquella industria que hubo una vez en España que se llamaba cine. Me refiero a la popularidad, al comercio: hasta qué punto precisamente esta lista que nos ha dado Micciché, representa un divorcio del Neorrealismo respecto del espectador y el propio pueblo italiano. Yo estoy seguro de las manipulaciones

Vivire in pace, de Luigi Zampa.

gubernamentales y de las multinacionales del cine pero, hasta qué punto este Neorrealismo y sobre todo, el cogote de ese Neorrealismo, no era un género, no era una corriente, no era un fenómeno o no era un hecho cultural, que estaba de espaldas a la diversión, al hedonismo del espectador. Son dos temas que me interesaría que se abordaran.

Ahora vosotros tenéis la palabra...

J.E. MONTERDE.— Yo he pedido la palabra porque ayer me dio la sensación de que no se entendía bien lo que yo planteaba. Y ahora, después de la contestación de Lino Micciché estoy más convencido, es decir...

RICARDO MUÑOZ SUAY.— ...perdoname, es que lo siguiente: Melodrama aquí es como "una fuente de lágrimas", es la novela popular, es el folletín, es el drama llevado a extremos de lloro ¿tú querías decir esto?...

J.E. MONTERDE.— ...No, yo no quería decir esto, porque melodrama aquí... La crítica francesa también utiliza el adjetivo melodrama y lo utiliza en un sentido parecido al que yo quería plantear. Hay una cosa muy clara a distinguir, una cosa común de todos los films neorrealistas que se han visto aquí es la "situación melodramática". Es decir, una situación melodramática que podría ser muy diversa, pero evidentemente hay una componente, a ese nivel de adjetivo, como puede ser el caso del desempleo o de un amor —como se ha visto en *Caccia tragica* y demás—. Entonces si se toma como punto de partida esa situación melodramática que luego da paso a un segundo aspecto que es el tratamiento de esa situación melodramática. La situación melodramática puede ser tratada de diversas formas. Entonces a partir de la forma de tratar la situación melodramática podemos ir a parar, por ejemplo, a *Senso* en un momento determinado, si se considera que va por ahí la intervención que planteaba antes Micciché. O se podrá entender en ese sentido, desde un punto de vista sentimental —y me imagino que iba por ahí la referencia al planteamiento de alguna de las películas de Giuseppe de Santis—, respecto de la situación melodramática, pero también esa misma situación melodramática se podrá plantear épicamente, por lo que yo diría que en los episodios de *Paisà* de Rossellini, existe la situación melodramática de fondo, es decir: el niño abandonado de Nápoles o la chica jovencita de Sicilia, dan origen a una situación melodramática, lo que pasa es que están tratados de una forma que no es la forma melodramática, pero, en definitiva, la situación sí que lo es. O por ejemplo la salida Castellani o posteriormente ya, en los años 50, de otra gente, que sería la salida de comedia, pero de la que es en definitiva una situación de origen estrictamente melodramática. No hay ninguna diferencia entre el planteamiento de esta situación melodramática

en, por ejemplo, *Due soldi di speranza* que ya se ha citado anteriormente, con el planteamiento de la desesperación que puede producir la situación del desempleo en *Ladri di biciclette*. En todo caso hay posteriormente un tratamiento diverso. Entonces, a partir de esta consideración que creo que está en las películas, no en los programas, en las ideas, en las intenciones de quienes han hecho cine neorrealista, sino que está en las películas vistas hoy en día; a partir de ahí es donde yo propongo buscar un punto de unidad en ese movimiento melodramático que en el mismo momento en que Miccichè ha estado planteando una lista de recaudaciones y ha estado más o menos diciendo "ésta es neorrealista, ésta no", etc. etc., previamente no se ha explicitado en ningún momento, hasta dónde llegaban los límites de ese neorrealismo, en base a qué se decidía que era o no era neorrealista. Este es el gran problema en todo caso, un problema al que muchas veces se está dando la vuelta. Entonces hay un elemento, junto a la situación melodramática, que conecta estas películas y es la voluntad verista. Me gustaría que Aristarco pudiera opinar al respecto, porque me da la sensación de que hay un tema muy importante y es que normalmente —y es por lo que tú decías, Ricardo, de la concepción que aquí se tiene de lo melodramático— se acostumbra a creer que melodramático y realista son dos cosas opuestas, cuando yo creo que buscando no sólo en la historia de la narración de estos dos últimos siglos, lo que se está planteando es que generalmente muchas veces los planteamientos neorrealistas, tanto en la literatura como en el cine, muchas veces van conectados a lo que normalmente nosotros entendemos como situaciones melodramáticas. Que sea así porque en definitiva se considera un espectáculo popular —con una voluntad popular en determinados casos— y por tanto en cierto modo se busque esquematizar determinados aspectos de la realidad, hecerlos reconocibles, a partir de convertirlos en situaciones melodramáticas, es tal vez un debate y yo no me extiendo ahí, pero creo que es una diferencia respecto a lo que antes se planteaba cuando ha contestado Miccichè y por eso yo quería matizarlo, porque me da la sensación de que no se había entendido.

BRUNO TORRI.— Creo que, a pesar de que es correcta la distinción que se ha hecho entre el sustantivo y el adjetivo, se puede perfectamente convenir en que el melodrama es una especie de canon al que se puede, más o menos, atener uno, mientras que melodramático, en general, se utiliza en un sentido, no digo despectivo, pero si limitativo. Sin embargo, creo que usted utiliza este término en una acepción muy amplia y si por melodramático, para intentar comprender que entendemos por melodramático, o mejor dicho, por melodrama, entendemos un tipo de composición creativa, olvidémonos ahora de la obra, en la que hay un gran contraste entre personajes, escenas madre, dúos entre los distintos componentes, entre las distintas figuras, recorridos narrativos con acmé, pausas, etc. Si entendemos esto por melodrama, no se puede decir que en todas las películas neorrealistas haya esta componente. En casi todas hay, quizá, una situación dramática, no melodramática, pero esto es una cosa distinta. Para mi, por ejemplo, es muy difícil detectar rastros de melodrama en Rossellini. Precisamente porque tiene una línea documentalista —aunque aquí lo digo con una acepción constatativa, no valorativa—, el cine epifánico de Rossellini, su mirada a la realidad, la misma estructura de la narración que, de hecho, es más episódica que organizada al modo de la novela o del melodrama, hacen que Rossellini no sea nunca, o casi nunca, melodramático. Sin embargo, incluso De Sica y Zavattini pueden tener momentos de tensión trágica o momentos de conmoción fuerte, momentos en los que los sentimientos están muy encendidos, pero nunca nos encontramos con el melodrama que podemos encontrar, en cambio, en su sentido elevado, culto, refinado, en *Senso* de Visconti, o, en sus formas degradadas, que tienden al sentimantalismo, al efectismo fácil, en tantas películas del tipo boceto, comedia, o, en el sentido más despectivo, en el cine de Matarazzo. Contestando ahora con un sí o no a su pregunta, no creo que se pueda considerar el melodrama o la situación melodramática de base como momento unificador del cine neorrealista.

GUIDO ARISTARCO.— Quisiera intervenir un momento. Quizá pueda aclarar un equívoco, derivado de la terminología. A lo mejor, cuando alguno de nosotros habla de "melodramático", entendemos sentimentalismo y, en este caso, sería cierto. Hay sentimentalismo incluso en Rossellini, en el episodio del negro de Nápoles, en el episodio de la muchacha siciliana. Quizás lo que usted encuentra en las películas llamadas neorrealistas, no son melodramas o que sean melodramáticas, sino sentimentalismos. Así, quizá, podremos esclarecer algo; de otra forma, en mi opinión, no conseguiremos salir de esto.

LINO MICCICHE.— Yo también quisiera añadir algo a propósito de lo que dice Aristarco, y es que tal vez los idiomas son muy similares y

hay posibles equívocos en palabras semejantes. Yo, por ejemplo, teóricamente, no acepto la distinción —demasiado larga— que tú (refiriéndose a J.E. Monterde) haces entre melodrama y melodramático. Me parece que el melodrama es una situación narrativa y que melodramático es lo que pertenece a esa situación. En ese sentido estoy con Aristarco, en que el equívoco es tal vez teórico entre el uso de la palabra "melodramático" que tú haces —que me parece muy legítimo— y el que hacemos nosotros que también lo es. Pero te puedo decir que no hay alternativa entre melodrama y realismo, porque hay melodrama realista en la historia del melodrama musical, por ejemplo. Me parece muy difícil —en la interpretación que nosotros damos a la palabra melodrama— decir que el desempleo, el paro, es melodrama; que robar una bicicleta, es melodrama; que perder el barco, es melodrama. Porque el punto de vista fundamental teórico es que no hay situaciones melodramáticas: hay maneras melodramáticas de tratar las situaciones. Yo no entiendo lo que es una "situación melodramática", desde el punto de vista narrativo una situación no es nada más que una situación. A partir de esas situaciones se producen resultados verísticos, realistas, irrealistas, melodramáticos o dramáticos, pero teóricamente hay esa diferencia. No me voy a extender más pero te quiero aclarar que hay un diferente uso de las palabras.

GIUSEPPE DE SANTIS.— Dado que sobre esta cuestión sólo han expresado su parecer los historiadores, los críticos y los periodistas, permitidme que diga algo tambien un autor. Tengo la impresión de que estas distinciones no son justas, y no lo son en este sentido: Cuando se mira una obra, un autor, hay que aceptarlo en su globalidad y, por tanto, en su melodramaticidad, su linealidad, o en sus especificaciones concretas. Creo que ninguno de nosotros ha querído núnca separar de la obra de Stroheim, retazos de buen o mal gusto, cosas melodramáticas, violentas o de denuncia, de lo que era el panorama de la sociedad americana o de la austro-húngara que dibujaba. Me parece que al autor hay que verlo en todas sus componentes y no en estos efectos concretos, que muchas veces pueden llegar a desviar el camino del análisis. Si queréis, esto es una interpretación de un autor completamente a favor del autor, pero me parece que es justo también que un autor diga la suya, por eso he pedido la palabra.

JOSE HERRERA ("La Crónica" de Almería).— Quisiera reseñar una parte que se ha mantenido oculta en este análisis, y es lo que se refiere a las partes objetivas, como puede ser lo económico.

Cuentan que Vittorio de Sica tuvo en alguna de sus películas —como, por ejemplo, *Sciuscià*— un rechazo público en Italia, y sin embargo en el extranjero estas películas fueron aceptadas de manera muy diferente que en Italia. Esto lo digo a colación de lo dicho por Lino Micciché al dar la lista de recaudaciones de las películas, pero nadie se ha puesto a analizar la relación y la importancia que tiene el público con el nacimiento y la desaparición del Neorrealismo. Se han aducido razones institucionales, sociológicas, incluso artísticas, pero se ha dejado de lado un poco la relación que hay entre la acogida del público italiano al Neorrealismo y su supervivencia y posterior desaparición. Entonces yo quisiera que alguno de ustedes lo remarcara. Porque, por ejemplo, *Pane, amore e fantasía* tuvo un gran éxito y a partir de ahí— ya que el público mostró su preferencia— salieron muchas películas de ese estilo. Por eso, repito, quisiera que alguien apuntase algo sobre esta parte olvidada del análisis.

LINO MICCICHE.— Ya Pepe de Santis muy justamente subraya el hecho de que tenemos que hacer una distinción entre el éxito que el Neorrealismo tuvo en el interior del mercado italiano y el éxito en el exterior. Pues bien yo creo que en el exterior el Neorrealismo fue acogido de otra manera, lo que no quiere decir que fue acogido muy bien, porque antes que nada, el éxito del Neorrealismo en el extranjero fue de sólo dos o tres temporadas. De otra parte, hay equívocos colosales, como *Vivere in pace,* que fue el máximo embajador del cine italiano durante cuatro o cinco temporadas, mientras que *La terra trema* nunca salió del mercado italiano durante cinco o seis años. Por cierto, no tenemos todos los datos y lo que dijo De Santis antes es una sugerencia a buscar los datos... *Roma città aperta* y *Ladri di biciclette* fueron unas excepciones, creo que significativas. Pero hoy aún no tenemos los datos exactos del mercado para hacer un juicio suficiente y concreto. También porque —y eso es otro problema o tal vez el mismo— la fuente de los datos en ese tiempo es la asociación de industriales, a la cual nadie de nosotros tiene acceso y que además confeccionaba datos muy circunstanciales, realizados según sus intereses, intentando demostrar, de vez en cuando, que las películas se vendían o no se vendían. Una de las grandes batallas del periodismo de ese período, eran los datos, tener los datos. Estos eran parte de los secre-

tos de Estado y una actitud política del momento.

GUIDO ARISTARCO.— Quisiera no ser polémico, pero es difícil no serlo.

¡Queridos señores!, ¡queridos amigos!, ¡camaradas! (en Italia, *amigo* quiere decir una cosa y *camarada* otra, quizá todavía hoy). ¿Cómo podemos pretender que una corriente —no una corriente, un período —como el Neorrealismo pueda haber tenido éxito? ¿Donde vivimos? ¿Que pregunta es ésta?. Recuerdo que el pobre De Sica daba la vuelta a Italia presentando *Ladri di biciclette,* película que no recaudaba absolutamente nada. Los datos dados por Miccichè se refieren a hace poco. Resumiendo, señores, en Bolonia ponían *La terra trema* pero los trabajadores iban a ver películas de Marilyn Monroe. Estas cosas hemos de decirlas. ¿De quién es la culpa?, ¿del trabajador?. No, ni tampoco de Marilyn Monroe. Quisiera aclarar una cosa, el período neorrealista fue un período vanguardista. ¿Cuándo ha tenido éxito de público una vanguardia?. Fue un período, salvo algunos autores, sin divos —no digo actores, digo divos— en las películas. ¿Mayoritario?. ¿Qué es mayoritario? ¿Quién lo es?. ¿El trabajador de la Fiat?. ¡Qué me importa a mí el trabajador de la Fiat!, te decían. Además, eran películas que hacían pensar... Por lo tanto, siendo un período de vanguardia, no podemos pretender que este cine..., excepto Pepe de Santis, porque tiene una clave...

GIUSEPPE DE SANTIS.— Matarazzo...

GUIDO ARISTARCO.— ¡No! ¡no! ¡no!, sabes que odio a Matarazzo...

GIUSEPPE DE SANTIS.— ...yo no soy Matarazzo, ¿tengo la culpa de haber recaudado...?

GUIDO ARISTARCO.— ¡No! ¡no!. No tienes ninguna culpa, estoy buscando...

GIUSEPPE DE SANTIS.— ...las razones, razones las hay.

GUIDO ARISTARCO.— Estoy intentando buscar razones. En tu cine confluían dos géneros de enorme éxito. Por una parte —no es un insulto, es un intento de especificar— el gran cine americano del Western, por otra —y tú mismo dices (a De Santis) te hacía entrar con pleno derecho, en cierto sentido, en el Neorrealismo—, las enseñanzas de los soviéticos. Tu cine estaba, por tanto, entre el cine americano —John Ford— y el cine soviético —Pudovkin—. ¿Comprendes?. No es un insulto, tú has encontrado una fórmula, en el buen sentido del término... y además ponías a la Mangano, jolín...

GIAMPIERO BRUNETA.— Y además, el melodrama...

GUIDO ARISTARCO.— Sí, y el melodrama. E incluso lo melodramático, un poco. Por esto tus películas funcionaban bien, pero cuando se habla de *La terra trema* o de *Ladri di biciclette* o cuando Rossellini hace sus primeras películas... Además, hay otro problema sobre el que también debemos meditar. El cine del Neorrealismo, desde mi punto de vista y no sólo desde el mío, es un cine neopopulista, hay una fractura entre autores y público —no en todos, no estoy generalizando—, que también deriva de estos elementos que he intentado enumerar, aunque de modo confuso y esquemático. De todas formas, es indudable que pretender un éxito del Neorrealismo es absurdo, desde mi punto de vista.

Creo que nadie va a pensar que soy partidario de Scelba o de Andreotti si digo que la historia del cine italiano es también —Pepe lo sabe— una historia de cine no realizado, pero, es igualmente cierto que si ha habido crisis en el cine italiano no han sido sólo Hollywood, ni Scelba, ni los fascistas, los responsables, sino también los propios autores del cine italiano. Me gustaría saber qué piensa de ello Bruneta.

Quisiera referirme a otro elemento, que quizá no ha quedado suficientemente claro, respecto al cine durante el fascismo. ¡Cuidado!, no se dice que haya que rechazar todo el cine durante el fascismo, desde un punto de vista estilístico y lingüístico, se dice —y yo digo, también hoy— que todas las películas de la época fascista, sin exclusión, ideológicamente tienen una ideología fascista oculta. Incluso *Rotaie,* que es una de las películas más interesantes de Camerini, tiene, en sus tres cuartas partes, un cariz efectivamente afascista, pero el final, si lo recordáis, es un final populista a la fascista: el tren popular donde, finalmente, los protagonistas se encuentran en un vagón de tercera y ¿qué hace la mamona de tetas grandes?, pues da una manzana al que quería suicidarse. Toda la ideología que está en el cine fascista... No cabe duda, creo que en esto estamos de acuerdo todos en esta mesa, de que uno de los elementos de, digamos, debilidad del cine neorrealista es que este cine en su ruptura con el cine precedente conservaba elementos del cine precedente. Y es que todos los autores, excepto unos pocos como De Santis, que empeza-

ban por aquellos años, estaban comprometidos con el régimen fascista. Diciendo comprometidos no hago un juicio negativo porque, a pesar de todo, la realidad quizás sea así porque uno se encuentra dentro de una situación. Vemos pues que es cierto que el Neorrealismo no es una ruptura neta, pero también es cierto que incluso en la no-ruptura hay elementos de ruptura. Así vemos porque alguno de nosotros ha definido el Neorrealismo como una Constitución no realizada y es cierto, nuestra Constitución fue fruto de compromisos enormes. El cine italiano fue un cine de compromisos, no vayamos a hacer ahora un mito del Neorrealismo. Es un cine de compromisos desde el momento en que tiene los mismos autores que había antes. Cuando Rossellini pasa de una película sobre un sacerdote fascista a la película que hemos visto, *Roma città aperta,* es evidente que es un hombre que se da cuenta de sus errores y es algo muy importante porque no es grave que uno cambie al ver que estaba equivocado, lo grave es la equivocación cuando se perpetúa. No quiero acusar de nada a Rossellini, sólo quiero decir que, de todas formas, el cine italiano neorrealista tiene, entre sus protagonistas, excepto algunas personas que debutaron después, los mismos autores que el cine fascista. Y entonces nos damos cuenta de que, ironías del destino, alguno de nuestros colegas jovencísimos escribe que aquella determinada película es antifascista porque en ella se habla de "usted", pero no mira la fecha, ya que, en Italia, hasta un determinado momento, se hablaba de usted y después se pasó al "tú". Daos cuenta de cómo llega a ser completamente ridículo todo esto, en un determinado momento.

Creo que el Neorrealismo, precisamente por su naturaleza, era antipopular, por tantas razones, algunas de las cuales he intentado exponer. Tened presente que lo que dice Micciché, sus datos, no son datos inmediatos del consumo de la distribución de las películas, sino de varios años después.

LINO MICCICHE.— No, son del 57.

GUIDO ARISTARCO.— Si, del 57, pero ya se habían explotado...

BRUNO TORRI.— Acerca de la relación cine neorrealista-público que, en cierta manera, es sintomática de la relación Neorrealismo-sociedad italiana, hay que tener presente que los jugadores no son sólo dos, el cine y el público, sino tres: el cine, el público y la institución pública el Estado. Ahora bien, la política cinematográfica del Estado estaba hecha de tal forma precisamente para desanimar a un cierto tipo de producción, para alejar al público de un cierto tipo de producción culturalmente de vanguardia, la ley de 1.949 —si no me equivoco en 1949 se promulgó una nueva ley sobre el cine— estaba hecha de tal forma que impelía a productores y directores a hacer películas comerciales, consumistas y a ir, por tanto, al encuentro de los gustos más corrientes —es decir, más corruptos— del público. No hubo ninguna iniciativa política que tendiera a fines de promoción en el plano cultural. Sólo hubo actividades, directa o indirectamente, censoras. Por tanto, también en este caso conviene dialectizar ulteriormente la relación, hay que hacer jugar la responsabilidad de los poderes políticos y económicos de los "aparatos". En esto, en el fondo, suscribo lo que dijo ayer De Santis —aunque no tomo su afirmación de una manera tan rígida como la pronunció él— de que, respecto al Neorrealismo, se cometió un delito de Estado. Es cierto, hubo un delito de Estado pero considero que también hubo errores, vicios endógenos en el fenómeno que lo llevaron a su fin. Pero el delito de Estado efectivamente existió, o por lo menos, exitieron los asesinos de Estado.

VANACLOCHA ("Cartelera Turia").— Se ha mencionado antes una pregunta imposible de contestar, es decir, qué criterios seguían ustedes para decidir qué era cine neorrealista o qué no lo era. Yo voy a preguntarles tres puntos concretos a ver su opinión. Primero,

Lino Micciché (derecha), junto al director de La Mostra, Josep Pons.

Neorrealismo, cine neorrealista. Este cine era para unos una crónica inmediata de la realidad, pero que buscaba —si no exclusivamente, sí principalmente— una afectación, una identificación sentimental del espectador; sería quizá la corriente De Sica, Zavattini. Pero creo que muchos de ustedes defendían, por el contrario, que no sólo el realizador debía constatar como un espejo, la realidad, sino analizar la realidad. Este análisis de la realidad, al parecer, era sostenido por cineastas y críticos más a la izquierda que los anteriores —no sé si esto es verdad, ahora me lo dirán ustedes—.

Segundo punto a analizar, ¿partidarios del actor de la calle, no profesional? o, por el contrario, ¿actores profesionales que podían dar una expresividad mayor, un registro de emociones mucho más variado?.

Y tercer punto y sobre el cual creo hubo polémica en su momento: ¿Realismo-neorrealismo centrado en el presente italiano o con esos criterios neorrealistas se podría analizar un cine del pasado, hacer una reconstrucción histórica del pasado de Italia?.

Y por último y para terminar, una constatación. No sólo es que estos films neorrealistas no tuvieran éxito en Italia, es que a nosotros, hace poco, nos dejaron sorprendidísimos unos compañeros cubanos que nos informaron sobre Cuba y sobre la Unión Soviética, diciéndonos que las películas españolas que más éxito tenían eran los folletines de Joselito y de Sara Montiel, lo cual en una sociedad y un Estado que se llaman socialistas, nos dejó perplejos. Esto indica que es mucho más fácil de hacer las revoluciones de tipo político que las culturales que son bastante más costosas.

LINO MICCICHE.— Yo creo que no se puede contestar a esas preguntas. No se puede contestar si no es subrayando las contradicciones, porque usted me pide tratar los sentimientos, pero entre la visión de los sentimientos de *Germania, anno zero* y la visión de los sentimientos de *Umberto D* o de *Ladri di biciclette,* hay una diferencia total. Una evoca los sentimientos, otra los aleja de la cámara. Son dos maneras distintas de exponer los sentimientos los actores. El mismo Visconti usa actores no profesionales en *La terra trema* y a la más grande actriz del momento que es Anna Magnani en el siguiente film, tres años después. Un problema —pero a esto quisiera que contestara De Santis o Aristarco, que fueron parte de esa generación— se plantea, el problema de la historia. No es por casualidad que ninguno de los films llamados neorrealistas sea un film histórico, porque yo creo que el fundamento de esa aproximación a la realidad es la idea de que el Neorrealismo es algo que viene de la crónica de lo cotidiano y no del pasado. Cuando se hacen films históricos —por ejemplo *Senso*— son otra cosa. Aristarco apunta una fórmula que podemos aplicar muy bien y es el paso del Neorrealismo al realismo...

GIUSEPPE DE SANTIS.— *Salvatore Giuliano...*

LINO MICCICHE.— ...pero *Salvatore Giuliano* es un film de los años 60/61, quince años después... La cuestión que ustedes (al público) pueden plantearnos a todos nosotros es: "Cuando ustedes dicen que esto es neorrealista, esto no lo es, ¿qué entienden ustedes por Neorrealismo?". Ahora, si hay alguien capaz de contestar a eso...

El Neorrealismo, ni siquiera en las grandes obras maestras, en sus más grandes autores, nunca ha hecho historia pasada, siempre se ha plegado sobre el presente.

Una de las preguntas era ¿Cúal es la relación? ¿Era la estética del Neorrealismo, pues, una estética de lo inmediato que excluía la mirada a la Historia, al pasado?. Esta pregunta yo la pasaría a Pepe de Santis y después a Guido Aristarco porque...

GIUSEPPE DE SANTIS.— Quisiera, de momento, recoger, de alguna forma, una contradicción que flota entre nosotros detrás de esta mesa, que es ésta: Unos y otros han tendido a no definir el Neorrealismo o, cuanto menos, a llamarlo de muchas maneras, que si corriente, que si período. Que si esto es Neorrealismo, que si esto no es Neorrealismo. Pero, si no es posible definirlo —y, a mi juicio, en cambio, sí que es posible, es decir, es posible entretejer las verdaderas características del Neorrealismo— ¿de qué forma podemos aplicar una u otra etiqueta, cómo decir esto es, esto no es Neorrealismo?

Sin embargo, para no salir de tema respecto a la pregunta que usted hacía, personalmente siempre he pensado que una de las características del Neorrealismo era la de tener esta particularidad, el que una serie de autores, todos juntos, se unieron en la diversidad y me parece que esto ha sucedido siempre en todas las grandes corrientes no sólo del pensamiento sino también ártísticas, del surrealismo al barroco, del realismo a los naturalistas, al populismo.

Cualquiera que haya militado bajo una bandera que llevara una etiqueta, de alguna forma se ha diferenciado de los demás. Si decimos, por comodidad de diálogo, que en el ámbito de esta gran corriente de pensamiento que fue el populismo, en el mundo entero, en el XIX,

puede entrar Tolstoi, también entra Dostoyevski, a su manera, Chejov, entrarían tantos autores, grandes novelistas del XIX francés, de Maupassant a..., vosotros mismos podéis sugerir los nombres. Pero, cada uno de ellos tenía una diversidad, dentro de una única concepción de la relación de lo que era la realidad y lo que debía trasferir a la página para transformarla en relato, novela u obra teatral. Por tanto, que los neorrealistas se diferenciaran, que tuvieran aspectos distintos entre ellos, para mi, es extremadamente positivo y no lo convierte en momento negativo del cine neorrealista.

Permitidme continuar unos minutos más. Quisiera, como hice ayer, intentar, por lo menos en lo que a mí respecta, fijar "grosso modo", las características del Neorrealismo.

Tal como tuve ocasión de decir ayer, considero que el año del nacimiento del Neorrealismo es precisamente el de la caída del fascismo, la lucha de la Resistencia y la Liberación de Italia.

De momento, la primera características es que todos los protagonistas, o en su mayoría, son personajes que pertenecen a los estratos populares: pescadores, veteranos de guerra, partisanos, mondadores de arroz, pequeños o pobres pensionistas, es decir —dejadme también que diga esto— son todas aquellas personas, todos aquellos hombres, todas aquellas figuras protagonistas de esa gran revolución italiana que fue la Resistencia, la guerra de Liberación. Y no es casual que los protagonistas del cine neorrealista sean éstos, ya que se reivindica precisamente el protagonismo de las masas populares. Hablo del fenómeno en su conjunto. No en vano, el Neorrealismo muere cuando, con toda su prepotencia y capacidad de convicción, aparece *La dolce vita* que, en mi opinión, es el momento de la ruptura, por lo menos, yo retrotraigo el momento de ruptura con el Neorrealismo, cuyas características pretendo fijar, hasta *La dolce vita,* que empieza a dibujar la andadura de la burguesía o los estratos burgueses italianos. No olvidemos que el año de *La dolce vita* —quiero insistir un poco más en esto— es el mismo que el año de *Rocco e suoi fratelli,* que tanto una como otra son la historia de dos emigraciones, una la de un intelectual que sale de provincias y llega a un gran centro urbano y otra, la de una gran familia campesina que deja sus tierras del sur y entra en la gran ciudad. *Rocco...* es a mi juicio uno de los momentos más elevados del Neorrealismo italiano y, si bien es cierto que he encontrado correcta la selección ofrecida en este ciclo, habiéndose añadido a las obras maestras o, al menos, a lo que se considera el viaje del Neorrealismo, *Quattro passi tra le nuvole, I bambini ci guardano* y *Ossessione,* como síntoma del malestar existente durante el régimen fascista, quizás también hubiera sido justo añadir estos últimos suspiros, los últimos gritos de este gran movimiento.

Intentemos, ahora, encontrar otra característica del Neorrealismo. Todas las películas que se han visto aquí tienen, frente a la realidad, una capacidad de agredirla, de denuncia y también una capacidad de trabajar de los intelectuales, por lo que, probablemente, fue la tarea de aquel momento —creo que siempre lo es, de todas formas, en aquel momento lo era de manera especial— el crecimiento civil de nuestro país, Italia. Esto lo encontraréis claramente en todas las películas, que han sido presentadas. Mal que bien, repito, unos con más capacidad, otros con menos. Unos con más profundidad, otros con menos, siempre está, por encima de todo, esto.

Yo diría que el cine neorrealista fue la conciencia histórica de los italianos, hoy es su memoria histórica pero, en aquel momento, fue la verdadera gran batalla democrática —y no importa, Guido, que el cine neorrealista fuera, o no, marxista— para mí no importa si fue completamente de izquierdas o no, no importa que en su interior hubieran componentes católicas, cristianas, "gauchistas" o no "gauchistas", lo importante era este gran ímpetu democrático que llevaba, lo importante era representar este gran vuelco en la cultura italiana que suponía el que las grandes masas, los estratos populares, se asomaran, como protagonistas, a la escena de la cultura italiana.

Daos cuenta de que esto que sucedió en Italia, históricamente, es un hecho de una importancia extraordinaria, a nuestras espaldas no hay otro momento tan elevado, tan importante. Lo cito como dato político, aunque también podría considerarse como dato negativo, evidentemente, pero ése fue el momento de la hipótesis profetizada por Gramsci —supongo que todos conocéis a Gramsci, porque se ha traducido aquí—. Gramsci soñaba en que el intelectual italiano hiciera de mediador entre las exigencias de cultura del pueblo y el estado de nuestra cultura en aquel momento. Y decía que el intelectual italiano había fracasado hasta aquel momento en esa tarea histórica y debía repararlo. Creo que los neorrealistas no fracasaron en esa tarea histórica de la que Gramsci hablaba.

Otra característica, bastante importante, que de alguna manera nos une y que, por así decirlo, no puede dividirnos, es la de haber ofrecido al mundo entero la verdadera imagen de nuestra Italia, no la de "tour". Y cuando

Andreotti, por aquel entonces subsecretario de la Presidencia del Consejo, a raíz de *Umberto D,* dijo —y fue algo así como un "slogan", una voz de mando para todo el clero fascista al que antes se ha referido Aristarco—, respecto al Neorrealismo, que los trapos sucios había que lavarlos en familia, era el mayor cumplido que se le podía hacer al Neorrealismo italiano.

He querido resumir un poco estos datos, estas características sobre las cuales deberíamos intentar ponernos de acuerdo, por encima —y por debajo— de nuestras diferencias, pues de otra forma se corre realmente el riesgo de perder la razón.

Llegando al otro extremo de su pregunta, es decir, a la relación con el actor, esto también fue muy variado. Micciché, precisamente, ha referido que Rossellini pasa, en el mismo momento, de *Paisà,* en la que no hay ningún actor, o sólo hay algún actor americano semidesconocido, a una película con la máxima diva italiana, la Magnani, aunque, en aquel momento no lo fuera. Yo, además, hice de la colaboración con el actor profesional una teoría, una voluntad, una conciencia política, deseaba que aquella gran experiencia que estábamos viviendo nosotros, los cineastas, en relación con el análisis de la realidad italiana, fuera vivida también por los actores italianos. ¿Por qué había que excluirlos de este gran momento de impacto con la realidad que nosotros tratábamos de narrar?. Tendía siempre, por tanto, a englobar actores. Tienes razón, Guido, al recordarme que mis películas tienen tantos códigos que pueden hacer pensar en el Western, en el cine soviético, etc., es cierto, como también es cierto que —soy un gramsciano convencido— Gramsci siempre nos ha sugerido que la realidad hay que exponerla con todas sus contradicciones, en todas sus componentes, que hay que exponerla también con sus errores, con su melodrama e incluso con sus caballerosidades, digamos, culturales. Permitidme decir, por tanto, que, dentro de esta diversidad que podía superarnos, respecto a la elección de actores, había aquella unidad de la que he hablado antes.

GUIDO ARISTARCO.— Quisiera contestar a Micciché que ha hecho una pregunta concreta y que antes de Micciché hicieron Antonicelli y Parri, a raíz de la primera película que tuvo un gran éxito de crítica, y no sólo de crítica, en el extranjero, que fue *Roma città aperta.*

Gramsci —tu lo sabes mejor que yo, Pepe— decía que decir la verdad es revolucionario. En mi opinión, el Neorrealismo ha dicho sólo una parte de la verdad...

GIUSEPPE DE SANTIS.— Cierto, porque se lo han impedido...

GUIDO ARISTARCO.— No sólo por eso, no, sino también por la política cultural de algunos partidos. Debemos partir de la encrucijada de Salerno, de la llegada de Togliatti a Italia, del hecho de que el espíritu de la Resistencia era doble: los que querían cazar a los nazi-fascistas y los que querían derribar el sistema. Croce decía: primero la libertad y después la justicia. Pero, querido Pepe, tu sabes mejor que yo, que muchos de nosotros decíamos primero la justicia y después la libertad. El Neorrealismo no tiene películas de justicia, son todas de libertad. Este es un hecho sobre el que nosotros, empezando por los autores, tenemos que meditar...

LINO MICCICHE.— *La terra trema.*

GUIDO ARISTARCO.— Es una excepción. El Neorrealismo nunca ha planteado —y esto me parece muy importante— por encima de juicios de valor o de cultura, nunca ha planteado el problema gramsciano, que deriva de Marx, de que el motor de la Historia es la lucha de clases. Cuando yo —y no sólo yo— digo que el Neorrealismo fue un cine cristiano, hago una constatación, no hago un juicio de valor. Hago un juicio cultural, pero este juicio se refleja en nuestras culpas, las de todos nosotros, autores y críticos. La crítica fautora defendía *Toto e Carolina,* ¿por qué la defendía?, porque, efectivamente, estaban antes los Scelba que los Andreotti. Entonces, Pepe, esta vaga unidad antifascista...

GIUSEPPE DE SANTIS.— ¿vaga?...

GUIDO ARISTARCO.— Sí, vaga. Además, tú salvas a tu protagonista en la película. No es tuya la solución, es una solución de bando, de partido. Nuestra directiva era esta unidad antifascista, después, que fueran unos u otros, no importaba. Esto, a mi parecer, es un gran error que hemos cometido en el plano histórico y creo que sobre él tenemos que meditar.

Vuelvo a lo que decías tú y decían Antonicelli y Parri. Todos sabéis quién era Parri. Parri era el jefe de la Resistencia en Italia. Parri decía: he vuelto a ver la película de Rossellini *Roma città aperta* y continúo siendo de la opinión de que es un estilo nuevo pero no se acerca ni mínimamente al pasado. ¿Por qué?. Años después, Antonicelli dice: "Nos encontramos frente a una situación presente de la que nosotros (Gramsci) olvidamos el pasado, no podemos comprender el presente sin conocer el pasado". Si esto no es Gramsci... Así

Caccia tragica, de G. De Santis.

pues, en un determinado momento, y, a mi parecer, esto es uno de los límites del Neorrealismo. El Neorrealismo era un cine de denuncia, sin ir a las fuentes de esta denuncia. Es decir, los fenómenos existen, punto. No se añadía: ¿por qué existen los fenómenos? ¿cómo han nacido?, ¿por qué perduran todavía?. En este plano, Visconti alguna respuesta ha dado, pero no con *Rocco e suoi fratelli,* que políticamente anticipa el centro-izquierda en Italia. Porque Ciro —el personaje— es alguien que se integra en el sistema, desde luego no lo combate.

GIUSEPPE DE SANTIS.— Forma parte de la realidad italiana.

GUIDO ARISTARCO.— Claro que sí, no estoy diciendo que aquella película... Los que me conocen creo que saben muy bien que considero *Rocco e suoi fratelli* una gran película, pero hay dos niveles, uno de juicio y el otro cultural. Porque culturalmente tú —a Micciché— también has subrayado, por otra parte, que hay dos películas significativas de Rossellini y Visconti. Yo añado ideológicamente *Rocco e suoi fratelli,* que anticipa el centro-izquierda, pero continúa siendo un film grandioso. No quisiera que se me malinterpretara, pero el Neorrealismo nunca ha podido, nunca ha querido mirar al pasado y ha ofrecido solamente el presente. En mi opinión, éste es uno de los límites. Por ello alguno de nosotros ha dicho: "intentemos pasar del Neorrealismo al realismo, de un cine de denuncia a un realismo crítico". Es decir, al realismo que quiere ver por qué los fenómenos nacen y se producen...

GIUSEPPE DE SANTIS.— "La conciencia crítica de los italianos", he llamado yo al Neorrealismo...

GUIDO ARISTARCO.— ...de una parte de los italianos, no de los italianos, porque los italianos tenían aquel doble espíritu, y esto, Pepe, tú lo sabes mejor que yo.

GIUSEPPE DE SANTIS.— Desde luego. De hecho, hay una *Roma città aperta* y nosotros hicimos juntos *Il sole sorge ancora* ¿no?.

GUIDO ARISTARCO.— Sí, pero también ahí..., ya viste que...

GIUSEPPE DE SANTIS.— Era un momento de la Resistencia distinto. Pero era lógico que fuera así. ¿Por qué quieres que sólo hubiera *Il sole sorge ancora* y no *Roma città aperta*?...

GUIDO ARISTARCO.— El me ha preguntado y yo he contestado con mis posibles armas. Yo digo que el Neorrealismo, por su constitución, por la continuidad en la ruptura —porque es evidente que los autores eran ésos y unos pocos más— es un cine de denuncia que no puede mirar al pasado porque es una crónica que no se convierte en historia.

GIUSEPPE DE SANTIS.— Por lo visto, no consigo hacerme entender.

GUIDO ARISTARCO.— ¡No!. Es una crónica, no hay historia en las películas neorrealistas...

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Quiero hacer una acotación sobre lo que estáis hablando ahora...

GUIDO ARISTARCO.— En mi opinión, hemos estado limitados, no sólo por factores externos como Scelba, la censura y todo lo que quieras —que ciertamente han influido—. Sino también por esta visión cortada, partida por la mitad, de nuestra Resistencia.

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Giampiero Bruneta ha pedido la palabra, voy a pedirle que sea breve, por favor. Mañana podremos continuar este debate...

GIAMPIERO BRUNETA.— El debate se ha calentado y yo tendría muchas cosas que decir. Me sabe mal que se interrumpa ahora, porque

se interrumpe un clima. Lo que me gustaría decir es...

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Estando Guido el clima se sostiene mañana (risas)...

GIAMPIERO BRUNETA.— Mañana continuaré, pues hay una serie de cosas que quería decir partiendo del melodrama hasta llegar a las provocaciones y las cosas que ha puesto sobre el tapete Aristarco.

El mismo tono, la misma carga que hay en los protagonistas, el crítico, por una parte, y por la otra, el director, nos dicen a mí como historiador —que siempre ha mantenido una distancia e incluso, si queremos, un distanciamiento, y que no soy protagonista histórico, que no lo he vivido como ellos y por tanto puedo coger este material ironizándolo incluso— cuando las heridas, ciertas heridas, pueden estar todavía abiertas, nos dicen que hay batallas que fueron importantes, que han contado y que, por lo tanto, el trabajo del historiador nunca restituye la carne y la sangre de aquellas batallas, no puede recrear el clima de aquellas cosas. Lo que sí es cirto es que, a partir de opciones naturales de tipo cultural homólogas a opciones políticas. La encrucijada de Salerno es una decisión que empuja a todo el cine italiano —aunque no sólo al cine— a una única acción general, a una apertura. Los mismos hombres de Salò son absueltos, de alguna forma, por una comisión. Prácticamente no hay depuración. Rossellini no es procesado en absoluto por haber hecho tres películas fascistas hasta el 43, por ejemplo. Son cosas que después se notan, de alguna manera, aunque, como intenté decir ayer, el nivel de partida en el 45 es igual para todos. Todos están en el mismo punto de partida y en las mismas condiciones. Sin embargo, como ocurre en la situación del CLN, cada uno lleva y presupone muy distintas responsabilidades y relaciones con la historia anterior. Los recorridos de cada uno de ellos son muy distintos, pero hay un clima inicial muy tolerante, muy abierto, que después se pierde, por el que Blasetti ya es presentado por los marxistas, en el 46, en los cineclubs, como un padre. A principios de 1946 se presenta en Roma *1860* y la invitación decía de Blasetti que es el padre del cine italiano. No hay ningún odio...

GUIDO ARISTARCO.— ...se procede a cortar el final...

GIAMPIERO BRUNETA.— Bueno, sin embargo, no hay ningún deseo..., como dice Aristarco, hay algunos cambios que en aquellos momentos parecen incluso políticamente útiles a corto plazo, y que, en realidad, son perjudiciales, porque el golpe del 48 nos dice que el Neorrealismo no es la conciencia crítica de los italianos, sino la de una vanguardia iluminada que sin embargo no tiene mercado, ya que no tiene nadie detrás. En realidad, el problema del mercado y el público es un problema típico de los años 40 que hoy no se plantea. Hoy el discurso de la recuperación del capital es a corto plazo, pero, entonces, efectivamente, una película actuaba en profundidad durante cinco o seis años y, por tanto, las cuentas son el fruto de cinco o seis años de circulación en el mercado y son bastante acertadas, bastante legítimas. En estos cinco o seis años, los autores y los millones sólo pescan en las grandes ciudades. Porque he investigado en ciertas zonas de provincias y las películas neorrealistas no llegan nunca, ni siquiera se habla de ellas mientras, en cambio, sí que llegan todas las películas de tipo melodrama clásico, ligado a la cultura anterior, a una memoria histórica, al paso de la biblioteca, de la tradición teatral del italiano, naturalmente, se reencuentra en la película.

Otra de las cosas que ha dicho Aristarco es verdad. También yo estoy convencido de que el cine italiano afascista de los años treinta decía cosas útiles al régimen, a quien le iban la mar de bien, ya que el cine, en toda la historia del régimen ha acompañado de modo funcional a las distintas estrategias, y cuando el régimen no era algo completamente obtuso, estaba formado por personas que hacían del cine el uso adecuado y apuntaban a otros instrumentos mucho más eficaces para el control social y político. No creo, pues, que hoy sea escandaloso reproponer un discurso de funcionalidades, aunque se puedan cambiar las redes de relaciones. Para la postguerra yo también intento cambiar las relaciones de grupo porque, por ejemplo, los guionistas actúan como avitualladores en todos los niveles. Así Zavattini trabaja con De Sica, pero, en el mismo año, también trabaja con el desconocido Isau Marino. Esta red de relaciones también establece, pues, estructuras narrativas que pueden ser perfectamente de melodrama. Lo único que sucede es que el melodrama no es el paraguas que lo cubre todo. El interés de las estructuras narrativas neorrealistas estriba en que se respetan estructuras narrativas de tragedia épicas o de melodrama, pero continuamente se están rompiendo los estereotipos que encasillan al melodrama en el melodrama, la comedia en la comedia, etc. Cuando todos vuelven a aceptar las reglas específicas de cada uno de sus géneros, se acabó el juego y aquella tensión, aquella capa-

cidad de ruptura interna de las reglas se altera profundamente. Es decir, cuando a principios de los 50, todos respetan las reglas impuestas por el género, por el estereotipo. En cambio en *Paisà,* en el segundo episodio, cuando tiene lugar el encuentro, cuando el niño de Nápoles ve..., esto no es melodrama, ahí hay una realidad napolitana, es una tragedia épica, no se puede decir que estamos frente a una situación, igual como no se puede decir de los Taviani hoy que sus películas son melodramáticas porque narran la matanza de un pueblo. Aquí estamos a un nivel de reencuentro del cine con la épica, con las dimensiones elevadas. La gran literatura, la gran cultura traspasa los niveles de pertinencia. Por esto, vayamos con cuidado al considerar, cada vez, el "paraguas" como algo que puede quizá irnos bien. Pero no se trata de esto, la restitución de cada uno de sus carácteres a su historia nos dice que cada signo es una serie de factores pertinentes y, también, no pertinentes, y, en mi opinión, tomar solamente el melodrama es empobrecer una estructura que, en cambio, puede, al ser interpretada, revelar, todavía hoy, su profundidad, tal como creo que se ha demostrado suficientemente en este debate.

VANACLOCHA.— Era sólo una acotación. Es decir, no se trata sólo de rechazar la enorme carga —y bella carga— emotiva de *Roma città aperta* ni de *Umberto D,* me parece estúpido hacerlo. Ahora bien, sí que se trata de distinguir estos dos tipos de cine a los que me refería antes, esquematizando mucho. La prueba está en la dictadura fascista de Franco. ¿Qué coño hizo con esto?. Hizo lo siguiente: lo más tolerante con estas películas fue con Zavattini y De Sica, entraron casi todas, por no decir todas, pero con cortes de censura, añadidos de carteles y con voz en "off", modulando y suavizando, etc. Pero de Giuseppe de Santis no vimos ni la tercera parte, de Visconti varias fueron prohibidas y de Rossellini lo mismo. Es decir, el régimen de Franco no era tonto y es sintomático esto.

Y por último una experiencia mía en los cine-clubs de los curas en los años 50 y primeros de los 60. ¿Por qué eran partidarios de De Sica y Zavattini y, sin embargo, rechazaban cosas de Visconti y de algunos más?. Porque para ellos, para el clero conservador de derechas del momento, era muy fácil pedirnos en los coloquios una adhesión puramente sentimental al pobre obrero parado, una adhesión —en abstracto— solidaria con las desgracias del pueblo italiano del pasado y de la gente de barrio. Pero cuando había un cine que planteaba y daba los nombres de los verdaderos culpables de esa situación —dígase lucha de clases o como se quiera— entonces ya ni la censura ni los curas que llevaban aquellos cine-clubs de entonces, estaban de acuerdo con esto porque decían que ustedes, los directores, manipulaban la realidad y a los espectadores.

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Por desgracia, tenemos que terminar. Las veinticinco preguntas de Llopis, mañana serán contestadas... Gracias. ■

MESA REDONDA
DOMINGO, 10 OCTUBRE 1.982
ALFONSO GARCIA SEGUI: "El cine español y el Neorrealismo"

COMPOSICION DE LA MESA:
***Alfonso García Seguí** (Crítico de cine),*
***Lino Micciché** (Crítico y teórico del Neorrealismo),*
***Bruno Torri** (Crítico y estudioso del Neorrealismo),*
***Ricardo Muñoz Suay** (Director y productor de cine),*
***Giuseppe de Santis** (Director de cine del Neorrealismo),*
***Guido Aristarco** (Escritor y teórico del Neorrealismo) y*
***Giampiero Bruneta** (Crítico e historiador del Neorrealismo).*

RICARDO MUÑOZ SUAY (Moderador).— Habíamos dicho que hoy centraríamos el problema del Neorrealismo sobre todo, y fundamentalmente, en la influencia del Neorrealismo fuera de las fronteras italianas, y especialmente, la influencia o no influencia —esto es otro problema— sobre el cine español.

Alfonso García Seguí, al cual le pedimos que no interviniera ayer para que lo hiciera hoy —con lo cual le hemos hecho un flaco favor en el sentido de cantidad de espectadores— hablará sobre la influencia del Neorrealismo en el cine español. Esto nos permitirá después —si quedamos más de seis o siete— insistir sobre este tema.

"El Cine Español y el Neorrealismo"

ALFONSO GARCIA SEGUI.—
Una promesa truncada

La sublevación militar del 17 de Julio de 1936, que abrió paso a la agresión nazi-fascista contra el pueblo español, provocó en la comunidad democrática internacional un movimiento de solidaridad hacia el régimen democrático español, surgido de las elecciones de febrero del citado año; así mientras los gobiernos de los países democráticos montaron la inicua farsa de la "no intervención", trabajadores, intelectuales y artistas tomaron partido en favor del pueblo español agredido, expresando su repulsa hacia el nazi-fascismo y su expansión en Europa. Los intelectuales, escritores y cineastas que vinieron a España y vieron —y vivieron— la epopeya de la zona republicana, no sólo la reflejaron en su obra; al propio tiempo, parte de estos creadores, cuestionaron los planteamientos artísticos burgueses de su creación anterior optando por el compromiso político, "l'art engagé": el reflejo de la actualidad socio-político-cultural.

Limitándonos al campo cinematográfico y ciñéndonos al período bélico 1936-1939, en la España republicana nace un cine realista bélico que no sólo denuncia la agresión fascista, sino que a la vez refleja la voluntad de resistencia del pueblo español frente a su ejército sublevado y sus aliados italiano-alemanes y sus esfuerzos para crear una nueva sociedad, desmontando las viejas estructuras semi-feudales basadas en el poder de los caciques terratenientes, el clero reaccionario y los privilegios políticos de la clase militar. Surge una escuela documentalista, al margen de la producción comercial, creada por los partidos anti-fascistas, sindicatos y los servicios cinematográficos de la República Española y la Comunidad Autónoma Catalana: Film Popular, Sindicato de la Industria del Espectáculo Films, Laia Films (Generalitat de Catalunya), etc., que fueron dirigidos por Luis Buñuel, Fernando G. Mantilla, Arturo Ruiz Castillo, Antonio del Amo, Angel Villatoro, Rafael Gil, José Fogues, Ramón Biadiu, Ramón Berenguer, etc. Paralelamente al movimiento documental se inicia otro de mayor envergadura, un cine realista creado por cineastas extranjeros: *The Spanish Earth (Tierra de España)* dirigida por Joris Ivens, con comentarios escritos y recitados por Ernest Hemingway (en la versión francesa el comentario fue "adaptado" y recitado por Jean Renoir) y *Sierra de Teruel (L'Espoir)* realizada por el escritor francés André Malraux, basada en su novela "L'Espoir". Ambas películas suponen una drástica ruptura con los clásicos esquemas del cine-drama burgués, el espectáculo cinematográfico, impuesto por la industria de Hollywood.

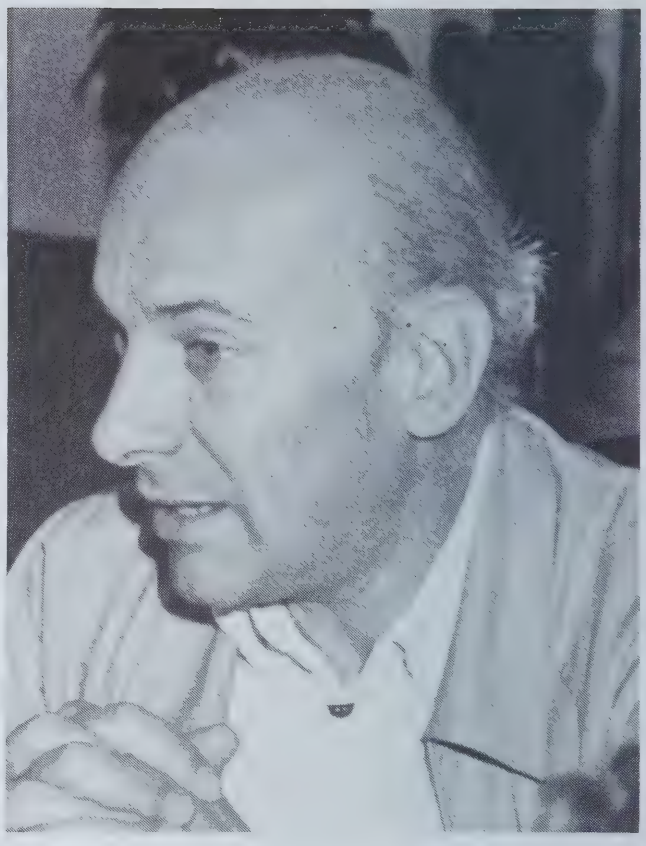
Este incipiente movimiento realista cinematográfico español, que rompe con la tradición

castiza del sainete y folklore seudo-español, contrasta vivamente con los espectáculos cinematográficos que salen de las fábricas de Hollywood basados en el conflicto bélico que se desarrolla en las tierras de España, protagonizadas por estrellas comerciales, utilizando un código iconográfico estandarizado para contar hazañas individuales de héroes y villanos: *The Last Train from Madrid* 1937, de James P. Hogan, con Lew Ayres; *Blockade*, 1939, de William Dieterle, con Henry Fonda y *For Whom the Bell Tolls (Por quién doblan las campanas),* 1943, de San Wood, con Gary Cooper e Ingrid Bergman.

Este intento de crear un movimiento cinematográfico realista no era circunstancial, sino que obedecía a un propósito renovador por parte de unos hombres a los que la guerra había enfrentado con la realidad social, económica, cultural y política de su país; este propósito de transformación de la cinematografía nacional fue expuesta por los directores de noticiarios, reportajes y documentales que colaboraron con el Ejército Popular y las organizaciones sindicales y políticas de la República, tal y como se refleja en un artículo publicado en *Nuevo Cinema,* firmado por Rafael Gil, del que reproducimos algunos de sus párrafos más significativos:

"Por fortuna, desde el principio de la guerra, han sido muy pocos los que se han encerrado en los estudios para realizar films espectaculares, y muchos, por el contrario, los que con la máquina al hombro han recorrido los frentes y la retaguardia para eternizar, en pequeñas películas la gran emoción actual de España (...) En primer término porque son el medio más eficaz de propaganda de que puede disponer un país en guerra, y en segundo, porque ellas están llamadas a ser la base de todo nuestro futuro movimiento cinematográfico".

El triunfo franquista supuso una regresión en todos los campos de la vida nacional, incluyendo al genocidio cultural contra los países periféricos de habla no castellana: Cataluña, Valencia, Euskadi y Galicia. Al cine le fue confiada la misión de propagar las consginas políticas y "culturales" de la Nueva España, integrada en el Nuevo Orden Europeo, auspiciado por los nazis e instaurada a sangre y fuego por la "Luftwaffe" y la "Wehrmacht". La cinematografía española se impregnó del "espíritu de Isabel y Fernando" y glorificó los fastos imperiales de la corte de Castilla, naufragando en el más deplorable "kitsch" al alimón entre Juan de Orduña, como realizador, y Cifesa como productor, situándose al margen de la cultura europea contemporánea; la realidad de la vida nacional estuvo ausente de las pantallas que reflejan un "ersatz" del caligrafismo mussoliniano.



Bruno Torri.

1951, el Neorrealismo italiano llega a España.

La guerra fría que culminó con la intervención de los EE.UU. en Corea, consolidó el régimen franquista, rompiendo el aislamiento impuesto por los aliados. El 4 de Noviembre de 1950 las Naciones Unidas derogaban la resolución que recomendó la retirada de los embajadores de Madrid; en Agosto de 1952 se firmó el concordato con el Vaticano ("...en toda la historia de los concordatos de todos los tiempos, no hay ninguno comparable al nuestro... Ni el portugués de 1940, acogido con gran regocijo por la Santa Sede, ha otorgado a la Iglesia tantos privilegios" —RAZON Y FE, cita sacada de "los 90 ministros de Franco". Equipo Mundo.) y el 25 de Septiembre del mismo año se concluyeron los tratados para la Mutua Defensa y Ayuda Económica con los EE.UU.

El fin del aislamiento político supuso la paulatina desaparición del aislamiento cultural y en noviembre de 1951 se celebró en Madrid la "Primera Semana del Cine Italiano". Por imperativos políticos no fueron proyectadas, al menos públicamente, las películas más representativas del movimiento neorrealista: *Roma città aperta,* 1945; *Paisà,* 1946; *Germania anno zero,* 1949 de Roberto Rosselliṅi; *Caccia tra-*

gica, 1947, de G. De Santis; *La terra trema,* 1948, de Luchino Visconti, etc. (Además de las aludidas "razones políticas" es posible que también influyesen otras de orden puramente económico-industrial. En 1949 el cinema italiano sufrió una grave crisis; la industria era hostil al movimiento neorrealista y no propiciaba la inversión en películas que atacaban las bases que sustentaban el cine espectáculo; para justificar este "boicot" se aducían razones comerciales, escasas recaudaciones, y el desprestigio que suponía para el país una versión "miserabilista" de la sociedad italiana. "La ropa sucia hay que lavarla en casa", se aducía como razón suprema.

La ausencia de estas obras capitales y la inclusión de otras como *E'primavera*, 1949, de Renato Castellani y *Pepino e Violeta,* 1951, de Maurice Cloche, ofrecieron una versión notablemente edulcorada de la escuela neorrealista, sobrevalorando sus méritos y hallazgos formales y relegando a un lugar secundario sus postulados esenciales; su compromiso cívico-moral y cultural e inclusive político, como en el caso de De Santis y Visconti. El cine neorrealista italiano suponía nada más y nada menos que una auténtica revolución: el rechazo del modelo impuesto por la industria del espectáculo de Hollywood y el nacimiento de un cine nacional que reflejaba la realidad del país y cuestionaba el modelo de sociedad impuesto por la burguesía conservadora apoyada por el fascismo: "Nunca, en la historia de nuestra cultura, se ha hablado tanto de realidad, de crónica, de verdad, de relaciones entre lengua y dialecto, entre arte y sociedad, entre Italia e Italia, entre Norte y Sur, campesinos y obreros, intelectuales y pueblo, como en los años que siguieron a 1943... Por vez primera el mundo tradicional era puesto en crisis; por primera vez los intelectuales sentían la necesidad de alinearse, en la lucha para la renovación de la sociedad italiana, a los estratos populares, de conducir junto a éstos una lucha directa para la liberación del país de un régimen decrépito y para la construcción de una auténtica democracia".

"Para la cultura italiana se había revelado con claridad creciente, en aquellos últimos meses de crisis antes del 25 de julio de 1943 (fecha en la que Mussolini fue desposeído de sus cargos y detenido por orden del rey —caída oficial del fascismo—), la estrecha interdependencia que existía entre la jerarquía fascista, la casta militar y ciertos privilegiados".

"Veinte años de fascismo no habían transcurrido en vano, y cualquier intelectual de buen sentido veía que no era posible, una vez iniciada la crisis en esta sociedad, detenerse allí donde se habían detenido los gobiernos pre-fascistas y mantener en pie aquellos residuos de feudalismo" (Carlo Lizzani, "Il Cinema italiano").

Obviamente en los primeros años de la década de los cincuenta, la situación interna española dista mucho de lo que fue la italiana en la segunda mitad de los años cuarenta.

El franquismo se consolida, 1951 es el año en que se abandonan los sueños de la autarquía, se liberalizan las intervenciones en el proceso productivo y se inicia la expansión industrial; 1952 es el año en que desaparece la cartilla de racionamiento. O sea, que el Neorrealismo llega a España cuando ésta se recupera económicamente de la larga posguerra.

Precisamente cuando la sociedad española inicia sus primeros pasos en el camino del desarrollo industrial, se afianza el movimiento literario realista, y el realismo social. Pero por razones obvias no se produce el amplio debate al que se refería Lizzani. No se habla de la España del norte, industrializada y la España del sur, rural. Y el tema de las culturas de lengua no castellana —oficialmente dialectos— es tabú para la censura. El movimiento de reacción de los intelectuales contra la cultura oficial, difícilmente puede llegar a las clases campesinas y obreras. Este intento de construir un movimiento realista, en muchos autores, incluidos cineastas, parece inspirarse más en antecedentes culturales: picaresca, sainete, etc., que en la realidad nacional, y así se dará la paradoja de que el acento se coloca en la España rural en un momento en que el campo se está despoblando por un gran movimiento migratorio hacia las ciudades industriales y los problemas más acuciantes se producen en la periferia de las grandes urbes, chabolismo, marginación, imposibilidad de integración en unas comunidades social y culturalmente hostiles, problemas lingüísticos-culturales en Euskadi y Cataluña, etc.

En este contexto interior el Neorrealismo italiano llega a España y se producirá una curiosa situación, su intento de asimilación por parte de los estamentos oficiales de la cinematografía española y simultáneamente, por parte de los hombres de cine progresistas, la creación de un cine español de denuncia; un cine realista español.

La administración propicia un Neorrealismo a la española.

Con el fin del aislamiento, el cine español hizo acto de presencia en los festivales internacionales, lo que puso en evidencia su nula calidad artística, su indigencia temática y carencia absoluta de originalidad. Jesús Suevos, Director del Sindicato Nacional del Espec-

táculo, al regresar del Festival de Cannes de 1951, denunciaba la obsesión del cine español por los "peliculones" y urgía a los productores a que afrontaran la realización de películas "tan buenas y baratas como las italianas, pero de signo contrario, prescindiendo de su carácter nihilista, disolvente y escéptico". Con ello se pretendía ofrecer al exterior una nueva imagen del país más acorde con la cultura europea contemporánea. Para lograr este objetivo José Mª. Escudero, Director General de Cinematografía y Teatro, inició una renovación cinematográfica desde la Administración. En 1951 CIFESA vio como se le restringían los privilegios de que había venido gozando (*Una cubana en España* fue clasificada en 3ª categoría —o sea, quedaba exenta de la protección oficial y no recibía ningún permiso de importación—, *Alba de América,* en contra de todas las previsiones, no recibió el título de "Interés Nacional", que sin embargo se concedió a *Surcos,* pese a la oposición de destacados estamentos oficiales y, además, representó oficialmente a España en Cannes).

La «Operación "Surcos"».

En 1941 el binomio Franco-Saenz de Heredia realizó *Raza* para crear el modelo o prototipo de cine ideológico franquista. Diez años más tarde el binomio falangista José Antonio Nieves Conde, director, y Eugenio Montes, guionista, con la realización de *Surcos,* abandonan la línea del cine autárquico y crean el prototipo de lo que podríamos denominar como "neorrealismo a la española" y, al propio tiempo, no debe descartarse la sospecha de que la "operación *Surcos*" tuviese un trasfondo político. La citada película constituía una dura requisitoria contra la emigración campesina a la ciudad y asimismo adoptaba una posición de dura crítica moral contra la vida urbana, que corrompía la inocencia de la población rural cuya redención final sólo era posible regresando a la tierra que habían abandonado a la búsqueda de un espejismo material. Habida cuenta que el movimiento migratorio campesino a las ciudades industriales fue una consecuencia lógica del incipiente desarrollo industrial auspiciado por la burguesía —que recobraba cierto poder decisorio en la vida económica— y fomentada por los tenócratas incorporados al gobierno (oficialmente considerados como no pertenecientes a ninguna de las grandes familias ideológicas franquistas) y apoyado sin reservas por el Opus Dei, no resulta descabellado pensar que la Falange intentase ejercer un control ideológico-industrial sobre el cine español para impulsar su "revolución pendiente". Esta sospecha adquiere mayor entidad si tenemos en cuenta una serie de hechos que se desarrollan paralelamente. La no concesión del título de "Interés Nacional" a *Alba de América,* 1951, de Juan de Orduña, cobra especial relevancia si consideramos que la producción de la citada película fue auspiciada por la Administración, bajo el padrinazgo del almirante Carrero Blanco, como "digna respuesta" a la obra *Christopher Columbus,* 1949, de David Macdonald, producción inglesa, considerada como denigrante para la historia de la conquista española de América y sus patrocinadores, los Reyes Católicos. En 1954 la Falange consigue controlar, prácticamente, la productora CIFESA mediante la concesión de préstamos del Banco Rural.

Surcos fue una especie de nueva versión de *La aldea maldita* de Florian Rey, puesta al día, y tan reaccionaria como ésta; su filiación neorrealista se debió a que en gran parte fue rodada en las calles madrileñas, mostrando el Rastro, las actividades del mercado negro y, colmo de audacias, una prostituta tumbada en la cama y fumando. Por supuesto se omitía toda referencia socio-económica como causa del problema migratorio, así como al origen y los beneficiarios del mercado negro que seguía subsistiendo doce años después de la victoria franquista.

Estas excesivas "liberalidades" neorrealistas provocaron escándalo en los círculos oficiales y fueron causa de la caída de García Escudero, tras la cual, las aguas volvieron a su cauce. *Alba de América* recibió finalmente, el título de "Interés Nacional" y la censura controló debidamente la apertura neorrealista, velando por conseguir un cine "tan bueno como el italiano, tan barato como el italiano, pero de signo contrario. Un cine edificante... un cine constructivo, aleccionador, formativo." (Jesús Suevos).

El cine español cumplió puntualmente la función que le había asignado la "autoridad competente". Las cámaras salieron del ambiente cerrado de los estudios y se pasearon por las calles, preferentemente las madrileñas, para exponer, en forma positiva, una serie de problemas, preferentemente morales y económicos, cuyo origen se ignoraba sistemáticamente, y que eran siempre resueltos mediante dosis de caridad cristiana y conformismo, a partes iguales: *Día tras día,* 1951, de Antonio del Amo (un joven que comete pequeños hurtos es devuelto al camino recto gracias a los desvelos de un cura); *Cerca de la ciudad,* 1952, de Luis Lucia (Un sacerdote practica la caridad cristiana entre los habitantes de unas barracas del suburbio madrileño); *Un día perdido,* 1952, de José Mª. Forqué (Unas monjitas consiguen, ¡en sólo un día!, que un padre des-

naturalizado reconozca a su hijo y que una familia realquilada consiga disfrutar de mayor cantidad de espacio, tres baldosas más, para resolver su problema de hacinamiento), etc.

La reivindicación de un realismo español.

(Ricardo Muñoz Suay, el apóstol del Neorrealismo predica la Buenanueva).

Al margen de la Administración se iniciaba, paralelamente, un intento de renovar al cine español cuyas bases se asentaban, como era inevitable, en el realismo y que lógicamente recibió la influencia del Neorrealismo italiano.

1951, el año de *Surcos,* es, asimismo, el año de *Esa pareja feliz* de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. Sus fuentes directas de inspiración son dobles, el sainete costumbrista madrileño de Arniches y el Neorrealismo, a través del modelo francés, *Antoine et Antoinette (Se escapó la suerte)* 1947, de Jacques Becker, que no obstante no sería estrenada hasta después del éxito internacional de otra película del binomio Bardem/Berlanga *Bienvenido Mister Marshall,* 1952, crónica real en muchos aspectos de la vida de un pueblo castellano, pero en la que el sueño y la esperanza adquieren un gran protagonismo.

La revelación que para un amplio sector de jóvenes cineistas españoles supuso la Semana de Cine Italiano celebrada en Madrid, constituyó un detonante que les obligó a replantearse seriamente su labor profesional; la meta dejó de ser Hollywood y su atención se centró en Roma. Ricardo Muñoz Suay consiguió finalmente el pasaporte y se trasladó a Roma para vivir y participar en el movimiento neorrealista, del que fue el indiscutible portavoz en España, mediante la publicación de artículos propios y textos teóricos de los más relevantes realizadores del citado movimiento cinematográfico en la revista *Objetivo.*

Durante esta etapa del cine español, Muñoz Suay está en todas partes; participa en la fundación de UNINCI, productora cinematográfica proyectada como una alternativa al cine oficial que desaparecería como consecuencia del "affaire" *Viridiana.* En las conversaciones cinematográficas de Salamanca (1955), cuyo llamamiento no pudo firmar por prohibición oficial; interviene como guionista, productor asociado, ayudante de dirección, etc., en gran parte de las películas realizadas por los nuevos directores españoles. Es el hombre puente para Rosi en su producción realizada en España *Il momento della verità,* etc., siempre situado en un plano aparentemente secundario, realiza una labor protagonista en el intento de creación de un cine realista español y constituye el portavoz oficial del Neorrealismo italiano. Pero las tentativas llevadas a cabo para producir y realizar un cine que reflejase la crónica de la vida española, un cine de corte realista, tropezaron con la censura franquista que utilizó, abusivamente, las "medidas administrativas" para abortar la expansión del movimiento: mutilaciones, que desvirtuaban el sentido de la obra, impuestas por la censura, clasificación en 3ª categoría, lo que suponía quedar exentas de protección oficial, no recibir ningún permiso de importación ni doblaje, prohibición de exportación y no contabilizables a efectos de cuota obligatoria de proyección de películas españolas en las pantallas nacionales; rechazo de guiones por la censura que nunca pudieron llegar a realizarse, etc.

Pese a la barrera de la censura y la declarada hostilidad de la Administración, la influencia neorrealista se halla presente en el mejor cine español de esta etapa: *Cómicos, Felices Pascuas* (ambas de Bardem) y *Sierra maldita* de Antonio del Amo, las tres de 1954; *Muerte de un ciclista,* 1955, de Bardem; *Calabuch* de Berlanga y *Calle Mayor* de Bardem, ambas de 1956; *La venganza,* 1957 de Bardem, *El pisito* de Ferreri y *La vida por delante* de F. Fernán Gómez, ambas de 1958; *Los chicos* de Ferreri, *Los golfos,* de Saura (1959); *El cochecito,* 1960 de Ferreri; *Plácido,* 1961, de Berlanga; *El último sábado* 1965, de Pedro Balañá, *La piel quemada,* 1966, de Josep Mª. Forn (estas últimas, realizadas en Barcelona, denuncian la marginación de los emigrados en las urbes industriales).

Paralelamente a este intento de creación de un cine realista español, en Italia el Neorrealismo entra en descomposición; la banalización temática costumbrista ya presente en *E'Pimavera,* en la que los elementos neorrealistas se reducen, prácticamente a lo meramente accesorio: rodaje en escenarios naturales, intérpretes no profesionales, etc., anuncia su integración en el cine comercial más trivial que culminará con la serie *Pane, amore...* La serie se inició con *Pane, amore e fantasia* 1953, producción de la Titanus interpretada por la Lollobrigida. Esta solución de compromiso entre el "estilo formal" neorrealista y la industria del espectáculo daría lugar al nacimiento del cine denominado de "maggiorata fisica" (refiriéndose a los bustos exuberantes de las protagonistas), baza importante para la conquista de mercados extranjeros.

La aventura del cine realista español no pudo alcanzar su plena expansión por falta de la indispensable libertad de expresión, y unas condiciones socio-políticas, económicas y culturales propicias (como hemos anotado anteriormente hubo una cierta rebelión de intelectuales y artistas: ensayo, novela, poesía,

pintura, etc., pero faltó la imprescindible crisis político social y el consiguiente debate entre las fuerzas sociales). De Santis afirma que el Neorrealismo no tiene antecedentes en el cine fascista y que el citado movimiento no se hubiese producido sin la crisis que supuso la caída del fascio y la lucha antinazi. Por ello no creo sea desacertado calificar la aventura realista del cine español como una tentativa frustrada; pero no se puede negar que gracias a ella el cine español pudo integrarse en el panorama cultural europeo, pese a no alcanzar el protagonismo indiscutible que obtuvo el italiano.

Lamentablemente la corriente realista española fue abiertamente contestada y aún descalificada por razones de oportunismo político. La denuncia formulada por Kruschev en el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética contra el estalinismo y el culto a la personalidad sembró la confusión en muchos críticos y artistas que por ignorancia u oportunismo político asimilaron abusivamente los términos realismo (o Neorrealismo) a "realismo socialista", concepto este último, que en adelante sería usado peyorativamente, como sinónimo de estalinismo y culto a la personalidad. En España, por razones obvias, no fue posible llevar a término un debate serio y profundo sobre cine marxista y realismo socialista; la falta de un estudio crítico se vio agravada por un profundo desconocimiento del cine de los países socialistas y el conocimiento, incompleto, del Neorrealismo italiano: *Roma città aperta* fue estrenada en España en 1969 y no llegaron a nuestras pantallas obras tan significativas como: *Giorni di gloria,* 1944-45, de Visconti, De Santis, Pagliero y Sarandrei; *Caccia tragica,* 1947, *Roma ore 11,* 1952, de De Santis; *Cronaca di poveri amanti,* 1954, de Lizzani, etc.

Numerosos intelectuales, críticos y artistas se apresuraron a formular una autocrítica de circunstancias, renegando del "realismo socialista" y descalificando la literatura, poesía, pintura y cine que anteriormente habían etiquetado de social, calificativo que en adelante sería utilizado con carácter despectivo. En el ámbito cinematográfico español se eligió la solución más cómoda y productiva, subir al carro, o mejor "la galera", de la "Nouvelle Vague" y del cine espectáculo estadounidense, adoptando sin rubor los postulados socioculturales de la crítica burguesa. Se potenció la llamada "escuela de Barcelona" y se ironizó el cine mesetario y se promocionó un "cine de autor" y la producción de categoría B hollywodense como arte popular.

Perennidad de la revolución "Neorrealista".

El Neorrealismo italiano fue una insurrección contra el modelo cinematográfico "el cine drama burgués" impuesto por las fábricas de Hollywood; rechazo de un cine entendido como producto o espectáculo industrial y creación de un cine nacional, con vocación popular, políticamente progresista y alineado en el combate contra el fascismo y en la construcción de una nueva sociedad libre y democrática; reflejando la lucha partisana contra el nazismo y unas estructuras sociales en crisis.

Estas afirmaciones pueden parecer excesivamente rotundas y un tanto arriesgadas; para justificarlas nada mejor que reproducir algunos breves testimonios escritos por algunos de los principales realizadores italianos: "Lo que caracteriza el neorrealismo, no es la forma de contar, no es la cámara que se pasea por la calle o la utilización de actores no profesionales (hay que destacar la posición de De Santis con respecto a la polémica en torno a la utilización de profesionales o actores anónimos que reproducían su problema personal. De Santis siempre sostuvo la tesis de que no era lícito prescindir de los actores profesionales, marginándolos de la revolución artística que supuso el Neorrealismo. Aduciendo, asimismo, que en el momento que el "actor tomado de la vida real" se enfrentaba ante la cámara se convertía, automáticamente, en un actor profesional), es el hecho de exponer, claramente, honestamente, los problemas de nuestra época, de nuestro pueblo" (Giuseppe de Santis).

"¿Estamos en harapos?. Mostrenos nuestros harapos. ¿Hemos sido vencidos?. Miremos nuestros desastres. ¿Se lo debemos a la maffia, a la gazmoñería hipócrita?, ¿al conformismo?, ¿a la irresponsabilidad?, ¿a la educación defectuosa?. Paguemos todas nuestras deudas con un feroz amor a la honestidad y el mundo participará conmovido en este gran combate de la verdad." (Alberto Lattuada).

"Para mí, el realismo es sobre todo una posición moral (...). Lo importante no son las imágenes, sino las ideas... Es preciso empezar por la encuesta, por la documentación, para pasar seguidamente a los motivos dramáticos, pero para representar las cosas como ellas son, para permanecer sobre el terreno de la sinceridad. Es preciso intentar, lo repito, volver a ver las cosas tal como son, no en materia plástica, sino con materia real" (Roberto Rossellini).

Creo que estos postulados siguen vigentes y son irrenunciables, en la sociedad española de la llamada transición democrática, con tantos residuos y estructuras aún vigentes del franquismo, para el desarrollo de un cine

Giuseppe de Santis (en primer plano), R. Muñoz Suay (de espaldas) y Rajko Grlić.

español que sigue sin haber encontrado, plenamente, una entidad propia. Hay que buscar una continuidad con los propósitos de renovación que surgieron durante la guerra de agresión fascista contra el pueblo español y que parecen perdidos sin haber dejado huella (*Sierra de Teruel* fue concluida en Francia y no pudo ser estrenada en dicho país hasta 1945, después de la liberación de Francia. En España se estrenó en 1978).

La muerte del dictador no ha producido la ruptura, la crisis, que hubiese sido deseable y saludable, para propiciar la construcción de una sociedad libre y democrática; la mal llamada reforma pactada ha dejado, prácticamente intactas, las estructuras levantadas por las fuerzas sociales que pactaron con nazis y fascistas para derribar en forma cruenta la República Española y, posteriormente, apoyaron la dictadura hasta el final; estas llamadas fuerzas fácticas han impedido que la enfermedad moral del franquismo se haya combatido con el vigor y eficacia deseables para la salud y el desarrollo de una sociedad democrática.

Ante este contexto político y social, la mayoría de los hombres de nuestro cine, parecen inhibirse ante la realidad española, posiblemente también ha influido el temor de ser catalogados como "engagés" o estalinistas; eligiendo el camino menos comprometido de contarnos, una y otra vez, sus frustraciones personales, sus biografías pequeño burguesas.

Lo cierto es que la realidad española ha despertado escaso interés y han sido muy pocos los realizadores que la han abordado con un sentido crítico o que han intentado un análisis serio del período franquista y el posfranquismo: *Canciones para después de una guerra,* realizada por Basilio Martín Patino en 1971 y no estrenada hasta 1976; *Camada negra,* de Manuel Gutiérrez Aragón, *Queridísimos verdugos* y *Caudillo,* ambas de Patino (las tres realizadas en 1977); *Siete días de Enero,* 1978, de Bardem; *Companys, procés a Catalunya,* 1979, de Josep Mª. Forn; *El proceso de Burgos,* 1980; y *La fuga de Segovia,* 1981, ambas de Imanol Uribe.

Pero también es posible que sea prematuro formular una requisitoria excesivamente dura contra el cine español y no querría caer en el defecto que Patino denunciaba en 1963: "Sería de muy mala fe sacar conclusiones precipitadas en estos momentos de evolución, desde la total oscuridad que venimos sufriendo. Pero por lo menos que estén claras las ideas, que perdamos el miedo, que nos libremos de este miedo vergonzante".

Ahora tenemos la inmesa suerte que en la 3ª Mostra de Cinema Mediterrani, de Valencia, podemos volver a visionar las obras más importantes del movimiento neorrealista italiano

y dialogar con algunos de los más prestigiosos hombres que las realizaron. Dado el clima que se respira en esta mostra valenciana, estamos seguros que será una reunión de amigos en la cual no nos limitaremos a organizar un "revival" sobre una época fundamental de la historia del cine; esperemos que en ella se afirme y divulgue nuevamente esta máxima de Luis Buñuel: "El cine es un arma magnífica y peligrosa si es manejada por un espíritu libre".

Este es el sentido, en resumen, que yo quería dar de todo esto, es decir, el fracaso, no imputable a la gente, sino porque es evidente que el Neorrealismo no se podía trasladar a España. Se podría intentar copiar, o, como hicieron algunos de ellos en la experiencia italiana, intentar, a pesar de la censura, reflejar el mosaico español, y esto me parece importante. España no era Madrid. España no era Barcelona. España no era Andalucía: Es la suma de todo esto. Pero esto, obviamente, no se pudo realizar.

El clima, este clima de ruptura que describe tan bien Lizzani, no se dio en España y no se dio —incluso puede parecer anecdótico— a este nivel, no olvidemos que el movimiento neorrealista, por lo menos en sus orígenes culturales, fue muy amplio, porque la gente aceptó cosas que nunca, quizá, se habían planteado antes, como por ejemplo, la cuestión dialectal en Italia. Así en las películas neorrealistas hay una busca de la realidad y que empieza por reconocer la forma propia de las regiones italianas. En cambio, en nuestro país, no solamente no ocurre esto, sino que se produce una sensación —incluso hoy en día— absolutamente grotesca en la que se sigue viendo con recelo —o no se quiere reconocer— la existencia de una España formada por pueblos de culturas e idiomas distintos. Hay anécdotas preciosas. Desde un periodista que en plan "chacota" decía: "A ver si van a doblar en catalán las películas de Tom y Jerry", sin darse cuenta de que las películas de Tom y Jerry están dobladas en castellano...

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Lo malo es que ahora ya se doblan al catalán. Ahora *Faraón* es *Faraó*...

ALFONSO GARCIA SEGUI.— ...pero quiero decir que si se doblan al castellano, no hay ninguna razón que impida que se doblen al catalán, porque Tom y Jerry hablan en "argot" norteamericano... Hasta la detención de la mujer de un diputado en el vestíbulo de una emisora de Figueras porque hablaba catalán (después se rectificó diciendo: "No, es que cuando el policía le llamó la atención a la señora ésta le contestó mal".) y, uno se pregunta, cuál es la misión de la policía en este país, si vigilar por la pureza del idioma o por el orden público... Y hasta que no se produzca este revulsivo político-cultural, es francamente imposible que surja un cine basado en la realidad española.

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Creo lo siguiente, yo podría ampliar este tema del Neorrealismo y su influencia en el cine español. Había tomado una serie de notas dado que, efectivamente, yo lo viví bastante y, en cierta manera, generé las comunicaciones entre Italia y España. Ahora, sin embargo, yo creo que ayer alguien, con cierto sentido de la queja, dijo que se dejara hablar a los espectadores. Yo preferiría que fuesen los espectadores los que intervinieran, no centrándose sólo en este problema, sino sobre otros ya que están todos los compañeros italianos que pueden responder. En todo caso, si hay tiempo, intervendríamos los que todavía no lo hemos hecho. Entonces yo creo que vosotros (al público) deberíais preguntar a los italianos los problemas que vosotros juzguéis interesantes de abordar.

VICENTE SANCHIS (Crítico).— Hay unas cuestiones, y es que, si nos metemos en análisis como por ejemplo las películas que había en España entonces, en la época de los 50, podemos perdernos. Yo creo que hay una cuestión que deberíamos abordar y que es: ¿Con qué mirada los directores se enfrentan a la realidad?. Tú acabas de decir, Seguí, que el cine de hoy, español, no aborda la realidad española, yo te lo discuto. Manuel Gutiérrez Aragón en la última de sus películas *Demonios en el jardín* —y es el último ejemplo más claro— se acerca a la realidad española y lo hace muy bien, sólo que lo hace desde otro punto de vista que no puede ser, a lo mejor, el del Neorrealismo o el realismo, tipo cine que calca la realidad como tal. Y lo hace introduciendo los fantasmas de uno mismo, lo que significó un pasado y cómo lo significó. Y eso, a través de unos personajes que lo vinculan al mensaje. Entonces, atención a esto de decir que en un cine neorrealista o un cine denotativo demostrar una cosa sería la fórmula, porque un cine donde hay un pasado pero recreado desde unas vivencias personales y además bien recreado, puede ser tan importante en estos momentos como...

ALFONSO GARCIA SEGUI.— ...en esto tienes razón. Yo lo que he querido decir aquí y para no alargarme demasiado he hecho un

pequeño extracto, en lo anterior cito *Camada negra* y demás. Lo que quiero decirte, es que no hay un movimiento como el Neorrealismo, porque el Neorrealismo no fue solamente cine, fue una convulsión de la sociedad italiana. Por lo tanto aquí se puede hacer un cine realista o un cine como el que citas tú o como los que citaba yo. Pero, lo que quiero decirte es que no llega de esta forma, porque no se ha producido el cataclismo. Recuerdo lo que decía De Santis sobre que el Neorrealismo no es salir a la calle y contar, es trasladar los problemas. Pero es que esto no lo hacen con un propósito exclusivamente cinematográfico, lo hacen porque está en la calle este movimiento. Lo que decía Lattuada —pese a que sus películas neorrealistas hay que discutirlas un poco— pero nos da aclaraciones estupendas, dice: "¡Basta de hipocresías!. Estamos en harapos..." Ya lo dije antes. Y ahora una experiencia personal: Yo, al final de la guerra europea, a los italianos no podía verlos ni en pintura, porque yo estaba en una ciudad que había sido bombardeada, casi todas las noches, por la aviación italiana y, por las mañanas, por la aviación alemana. Ahora bien, cuando yo descubrí el cine neorrealista y empecé a ver las obras de estos señores, pues desasocié lo que había sido el fascismo de lo que era el pueblo italiano, porque me dieron a conocer estos problemas, los problemas del mosaico de un país que se debate entre un norte industrializado, un sur agrario, unos problemas dialectales, unos problemas culturales, etc... El debate fue apasionante y no solamente en las películas.

A veces me sucede que voy a ver *Camada negra* y me gusta muchísimo, pero es que en la calle no pasa nada y coges la prensa..., no hay este movimiento. A esto es a lo que me refería yo... o sea, no unas películas realistas, sino el clima, el clima de ruptura que se generó en Italia cuando la gente creyó que se habían acabado las estructuras semifeudales en Italia. Después vino la Democracia Cristiana y empezó a poner remiendos y la cosa tiró. Pero los años 46, 47 y 48 fueron apasionantes porque el Neorrealismo italiano fue una aventura colectiva de la cultura italiana, no solamente del cine.

J.E. MONTERDE.— Había varias cosas de las que ha planteado A. García Seguí que me gustaría analizar, pero sólo lo haré con un par de ellas.

Creo que no se puede hablar de la influencia del Neorrealismo en España, disociándola, en general, de la influencia del cine italiano, es decir, del cine italiano en España. No se puede olvidar que precisamente el cine italiano influye en España mucho maś en lo que es, evidentemente, el bando franquista. Realmente no es el cine italiano el que llega a España cuando llega el Neorrealismo o las películas neorrealistas, porque en definitva el cine de Blasetti o el cine de Camerini, etc., se está viendo en España en los años 40. Películas como *Fabiola* se están viendo en España. Es decir, la presencia de lo neorrealista en España habría que enmarcarlo dentro de que el cine italiano —o determinado cine italiano— sí llegaba a España y precisamente la operación de recuperación por parte de la Iglesia y por parte de determinados estamentos, de alguna parte de ese cine neorrealista, se inscribe dentro de esta tradición de influencia del cine italiano. Tú has citado a Rafael Gil, pero yo diría que la mayor parte de los cineastas franquistas —porque no podrían haber otros en el cine español de los años 40— realmente a quienes están mirando es a Italia, evidentemente mucho más que a Alemania, a pesar de que también se ruede en Berlín, etc. El modelo, evidentemente, es el modelo italiano, incluso, determinadas experiencias —y aquí sí que convendría hablar del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas— creo incluso que hay muchos modelos en experiencias italianas tipo CENTRO SPERIMENTALE, que a nivel de instituciones públicas se plantean en algún momento. Es un tema que nos desborda, pero creo que vale la pena dejarlo planteado.

La otra cuestión que me parece, como mínimo, lo suficientemente interesante para, si es preciso, detenerse un poco en ella, es la cuestión de la crítica cinematográfica. Es decir, tú has hablado (refiriéndose a A. García Seguí) de que en un momento determinado la crítica dejaba el modelo neorrealista y has hablado de la "crítica burguesa" y demás. Esto había que matizarlo porque, que yo sepa, no ha habido tal desde la época de Piqueras, crítica que no sea burguesa en España. Me da esa sensación, pero a mí me parece muy importante recordar, por ejemplo, en los años 60, la célebre disputa entre las dos tendencias críticas (FILM IDEAL y NUESTRO CINE).

El modelo neorrealista, o si no el modelo neorrealista, sí las consecuencias del modelo neorrealista —pudiera ser Rosi, pudieran ser determinados cineastas italianos desde el principio de los 60—, sí se convierte, no diré en el modelo directo, pero sí en un elemento muy influyente en el nuevo cine español o lo que se entiende normalmente en el "nuevo cine español". Entonces en ese sentido, yo no creo que el abandono del modelo neorrealista fuera tan temprano, no es en el momento de la crisis del estalinismo, tanto que no es en el 56

o en el 58, es bastante más adelante, en el supuesto que se abandonase. Habría que analizar si el hecho de que *Nuestro Cine* desapareciese en el número 104 representa que realmente la gente que estaba escribiendo en aquella revista dejaba de lado sus planteamientos, si no del Neorrealismo, sí de sus consecuencias, como modelo. Pero me parece que esto si que es un elemento muy importante porque no podemos olvidar, en ningún momento, que tanto de *Nuestro Cine* como de *Film Ideal* —sobre todo de *Nuestro Cine*— se ha nutrido buena parte del cine español que se ha venido haciendo. Es decir, la mayor parte de directores con un cierto prestigio, con una cierta categoría o con un cierto conocimiento internacional, vienen de esas revistas, —el caso de Erice, etc.— Entonces me da la sensación de que desde un punto de vista de la crítica cinematográfica, el papel del Neorrealismo es algo mucho más a matizar y a estudiar que no ese cambio que tú (a A. García Seguí), con las premuras de tiempo y demás te has saltado...

ALFONSO GARCIA SEGUI.— Permíteme que te diga. Verás que aquí hay un montón de cuartillas. He hecho un poco lo que aprendí de Aristarco y que es decir lo que más duele. Ahora, yo propondría una cosa —también me interesa la opinión de los demás, incluso más que la mía— y es que esto podríamos discutirlo en otro momento ya que ahora tendríamos que aprovechar la presencia de los italianos, pues difícilmente los volveremos a tener reunidos. O sea, de esto (refiriéndose a su ponencia) que me parece muy interesante puedo, si te interesa, pasarte las cuartillas en Barcelona. Ahora lo que creo que nos interesa más es lo que dice Guido Aristarco —porque además lo dice con una picardía extraordinaria— o lo que dice Pepe de Santis, que fue un hombre que corrió la aventura y fue uno de los primeros. Y lo que diga Micciché. Nosotros, después, discutiremos nuestros problemas si os parece.

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Yo iba a deciros lo siguiente. A mí me gustaría también intervenir, porque puedo aclarar bastantes cosas que por desgracia soy el único que las puede aclarar. Digo desgracia en cuanto a vejez, no por otra cosa, pero yo creo que es mucho más importante que intervengan los italianos. Es mucho más interesante porque no tenemos ocasión frecuente de estar con ellos. Si hay tiempo yo haría una exposición un poco crítico-histórica de lo que fue el Neorrealismo —vamos a llamarlo así y entre comillas, provisonalmente— en este país...

VICENTE SANCHIS.— Señor Aristarco, ¿en qué medida, películas como, por ejemplo, *La chica de Parma* (Pietrangeli), conserva todavía elementos del Neorrealismo o hay allí una transformación?...

LINO MICCICHE.— ¿Qué película?...

VICENTE SANCHIS.— *La chica de Parma, La parmigana,* de Pietrangeli. Esto una pregunta, la otra: ¿en qué medida el fenómeno —por ejemplo— de acercamiento a *Salvatore Giuliano* de Rosi tiene también unos elementos neorrealistas, o en qué medida empieza a cambiar la cosa?.

GUIDO ARISTARCO.— La pregunta me parece interesante. En mi opinión *Salvatore Giuliano* sólo tiene ligámenes muy indirectos con el Neorrealismo. Ahora las cosas ya han cambiado, el Neorrealismo ha muerto, se ha consumido, está acabado por varios motivos internos y externos. Sí, es cierto, Rosi tiene sus raíces en su trabajo con Visconti, pero Rosi es una cosa y Visconti otra. En mi opinión, son completamente distintos, están muy distantes culturalmente y en todo. También es cierto, como decía ayer Bruneta, que incluso los Taviani tienen elementos neorrealistas, pero nacen al final de ese período feliz, con todos sus errores para superarlos. ¿Qué quiere decir superar al Neorrealismo?. Quiere decir que, como sucede con cualquier movimiento literario o artístico, en un quinquenio se agota, y es un agotamiento incluso natural. Los acontecimientos cambian, las estructuras cambian. Por tanto, pensar que los Taviani en el 62, cuando iniciaron sus trabajos de dirección, pudieran hacer Neorrealismo, es un contrasentido. Hubiera sido ir contra sí mismo y contra la Historia. Naturalmente hay elementos neorrealistas —no sé si en *La Parmigiana* también, porque confieso que no recuerdo esta película, no se puede recordar todas las películas que uno ve—. En *Salvatore Giuliano* encuentro que, en el plano del lenguaje, hay una cierta ruptura con el Neorrealismo, sobre todo en la primera parte. En la segunda ya no, con este trocear el tiempo...

LINO MICCICHE.— El montaje...

GUIDO ARISTARCO.— Eso es, el montaje... Es evidente que todos conservamos algo de nuestra propia cultura pasada. Afortunadamente nos modificamos, pero esta cultura cumple una función en el sentido de que este origen va siendo reelaborado.

No creo, pues, que haya relación directa con el Neorrealismo. El Neorrealismo es un fe-

nómeno que nace, se expande y se consume. Igual que el movimiento del neorrenacimiento americano en literatura. Sería absurdo pensar que después de aquel movimiento, que también duró cinco años, se pudiera continuar con él, en literatura, en América. Todo cambió. Pero es evidente que permanece en la Historia de la Cultura y también en la Historia del Arte.

No sé si era ésta la pregunta.

VICENTE SANCHIS.— Otra pregunta es, ¿qué papel jugó como intérprete Anna Magnani y qué fue lo que significó ella en todo este cine?.

GIUSEPPE DE SANTIS.— Me toca contestar precisamente a mí, a quien, con toda sinceridad, no ha gustado nunca mucho la Magnani como actriz. Nunca me ha gustado mucho porque —ayer hablábamos del fenómeno de los residuos del Neorrealismo— la Magnani me ha dado la impresión de que, en su misma capacidad de actriz, contenía los gérmenes de estos residuos. Apoyarse continuamente en una lengua dialectal y no haber trabajado casi nunca en italiano, haber representado, más que una gama de distintos personajes, un solo estereotipo, sólo un tipo de personaje y de mujer, le ha llevado, de alguna manera, a convertirse, en varios aspectos, en una maqueta. Me sabe muy mal, pues, que me haya tocado a mí responder a esta pregunta.

Esto no quita, naturalmente, todos los méritos que en este o aquel film, desde *Roma città aperta* hasta *Bellisima,* la Magnani haya tenido una gran importancia emocional, por lo que respecta a la relación entre el contenido del personaje que encarnaba y el público que se hallaba delante. Considero que, en este sentido, la Magnani quizá ha sido la actriz que mejor ha conseguido mediar la relación entre cultura, arte, Neorrealismo y las grandes masas populares de público y, por tanto, en este campo, le corresponde un puesto especial en el panorama del cine italiano y, sobre todo, entre las actrices.

Para que se entienda, hasta el fondo, mi parecer, nunca he creído que las cualidades de la Magnani llegaran hasta el punto de convertirla en autora de sus personajes, mientras que, en Italia, hemos tenido un fenómeno, yo diría muy interesante, con Alberto Sordi, que, en mi opinión, más que un actor es, ante todo, un autor. Su extraordinaria capacidad de interpretar cualquier retazo de Italia: hipocresía, inteligencia, anodineidad italianas, le han hecho subir de nivel respecto a lo que era la media de nuestros actores tradicionales. Aquí tenemos el caso de un actor, como Sordi, que, dejando a un lado sus errores y su capacidad, dentro del cine italiano, ha sido un gran autor que debería figurar junto a los que se califican de autores. Esta es una palabra que nunca se me ocurriría emplear con la Magnani.

LINO MICCICHE.— Quisiera hacer una pregunta de italiano a españoles, que, en mi opinión, nos puede ayudar —en cualquier caso a mí me ayuda— a comprender la realidad neorrealista.

Se me ocurre, sin embargo, una pequeña cola de respuesta, de ulterior consenso, a lo que ha dicho Aristarco.

Comprendo que es muy difícil establecer términos rígidos: el Neorrealismo empieza tal día y acaba tal otro. Pero, la gran dinámica del Neorrealismo probablemente acabó con los primeros años 50, olvidándonos ahora del año exacto. Está claro que en autores como Rosi, De Seta o incluso el Olmi de *L'albero de gli zoccoli,* a su manera, o el De Seta de *Diario di un maestro* se nota la lección neorrealista. Aristarco tiene razón. El Neorrealismo forma parte de la historia del cine italiano. Ninguno de nosotros, críticos y sobre todo autores y guionistas, puede dejar de estar afectado. Pensad en el montaje, del que Aristarco, con razón, hablaba como de un elemento distintivo que distingue claramente, en mi opinión, a *Salvatore Giuliano* de las películas neorrealistas. El montaje del cine neorrealista es un montaje plano, no está hecho con rupturas, ni siquiera cuando es un montaje de tipo clásico como el de De Santis. Es un montaje redondo, sin censuras bruscas, sin saltos continuos de espacio y tiempo. El montaje de *Giuliano,* en cambio, es convulso, con desplazamiento de tiempo, pero pensad que el montador, el coautor, el gran coautor de esta película, es Mario Sanandrei, que es el montador de *Ossessione.* Daos cuenta del salto que hay de un film montado espléndidamente, pero de una manera clásica, como *Ossessione* y otro montado como *Giuliano.* Hay continuidad en el cine italiano —no podría dejar de haberla, en la historia siempre hay continuidad— la hay incluso entre el Neorrealismo y el cine anterior, pero entre *Giuliano* y el cine neorrealista, la diferencia es abismal. Lo mismo que ocurre con *Rocco*—, Pepe, ayer, hablaba de *Rocco,* es una gran película que contiene, quizá, grandes errores, pero es un gran film. No sé si es la película que anticipa el centroizquierda o no —como dice Aristarco, quiero decir que esto es otro elemento de discusión— pero entre *Rocco* y no sé... *La terra trema,* para poner el mismo autor, hay un salto abismal. Pasaron trece años, que no pasaron en balde, hubo, entre tanto, la ruptura de la declaración democrática antifascista, el centrismo, la caída de Stalin, el XX Congreso,

Hungría, la crisis del cine italiano, los preanuncios del centro-izquierda, el congreso de Torino del PCI del 58 —son cosas muy italianas que quizá hacemos mal en recordar, pero ha llovido mucho, obviamente Visconti continúa siendo Visconti, hay continuidad dentro de la modificación—.

La pregunta que quería hacerles a los españoles, y que, a mi parecer, nos interesa mucho a nosotros los italianos, porque nos ayuda a comprender cómo leíais vosotros el Neorrealismo y, en consecuencia, también qué era el Neorrealismo, es una pregunta que hago, sobre todo, al colega que ha intervenido y a Ricardo, que fue uno de los portadores del verbo neorrealista aquí, es ésta: ¿Cuál era el Neorrealismo que asumíais, de alguna manera, como modelo?. Excluyo que fuera De Santis, porque no lo veo en el cine español de los años 50, excluyo que fuera Visconti; lo sería, si acaso, muy lejanamente. Es decir, excluyo dos autores extraordinariamente significativos y muy distintos entre sí, de la oleada neorrealista. Paradójicamente, uno de los autores que influyó en el cine español de aquellos años y que me sorprende que no lo hayas recordado es Michelangelo Antonioni, porque el ejemplo banal de *Muerte de un ciclista,* es...

ALFONSO GARCIA SEGUI.— *Cronaca di un amore...*

LINO MICCICHE.— *Cronaca di un amore* es uno de los momentos de superación del Neorrealismo no por consciencia ideológica, sino porque desplaza el eje de atención, de los personajes que habían invadido las pantallas de los que ayer hablaba De Santis, los proletarios, los que carecen de derechos, al mundo de la alta burguesía, el mundo de los vencedores. Me da la sensación, en cambio, de que utilizando una palabra que usó André Bazin, que formuló una hipótesis de partida correcta, diciendo que hay un eje central del Neorrealismo constituido por Zavattini-De Sica —central, no quiere decir ni más alto, ni más bello, ni de izquierdas, ni de derechas— un eje central conductor, respecto al cual los demás se diferencian, a lo mejor, incluso a niveles más altos, que es precisamente este eje central el que más ha interesado fuera de Italia, por ejemplo, al cine español. No veo en el llamado "neorrealismo español", en la escuela posterior al 51, de *Esa pareja feliz* en adelante, otro rastro que el zavattinismo, que es el rastro vencedor del cine neorrealista fuera de Italia.

ALFONSO GARCIA SEGUI.— Porque en España se proyectaba *Sciuscià* y *Ladri di biciclette* y no se proyectaba ni *Roma città aperta* ni *Paisà.*

LINO MICCICHE.— Esta es una explicación pero quiero decir...

ALFONSO GARCIA SEGUI.— ...en España se proyecta *Ladri di biciclette, Sciuscià.*

GUIDO ARISTARCO.— ...y Castellani...

LINO MICCICHE.— y Castellani, eso. Me gustaría oir también la opinión de Ricardo.

J.E. MONTERDE.— ...Pero en España no se proyecta *Cronaca di un amore,* no se proyectan los primeros "antonionis", ni se proyectan "antonionis" hasta los 60 cuando llegan en Arte y Ensayo. Lo que pasa es que hay que distinguir dos cosas. Una, el cine que ve el público español y otra el cine que puedan ver Bardem, Berlanga y algunos otros cineastas que tienen opción de salir al extranjero. *Muerte de un ciclista* es *Cronaca di un amore.* Si *Sonatas* es *Senso,* es decir, si Bardem es una especie de T. Nilson del cine español haciendo una película en función de cada una de las películas que ha ido viendo los años anteriores, viene de que él las vio en determinados sitios, en Venecia, en Cannes o donde sea. Entonces hay que distinguir muy claramente lo que es la imagen del Neorrealismo que tiene el público español y la imagen del Neorrealismo que tienen algunos autores que, como tales, tienen acceso a determinadas películas. Parece que es importante...

ALFONSO GARCIA SEGUI.— ...Por ejemplo hay una cuestión. Zavattini y De Sica podían ser adaptados mejor al cine español que un Antonioni, o sea una crónica —como en las películas antes citadas que se inspiran todas un poco en *Ladri di biciclette*—. Porque además Zavattini no es un autor marchista evidentemente. En cambio *Cronaca di un amore* de Antonioni ya es una crítica de la burguesía y su mundo...

J.E. MONTERDE.— Yo quería decir una cosa. Hay un personaje que tú (a A. García Seguí) has citado por encima y que me parece importante y es Marco Ferreri. Marco Ferreri llega a España y vive en España, me parece un tema que había que estudiar bastante más a fondo en cuanto que Ferreri no es neorrealista en Italia, pero ciertamente yo creo que llega a España trayendo también parte de ese verbo neorrealista del que se hablaba...

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Tengo que desen-

terrar hechos. Antes de meternos un poco más, yo quisiera ser correcto en cuanto a la cronología del Neorrealismo. Yo estoy de acuerdo totalmente con Lino Micciché, con Guido Aristarco y con los demás sobre las dificultades que tienen de encerrar en una cronología, el fenómeno neorrealista. Creo que el Neorrealismo tiene unos antecedentes que no son solamente italianos y el Neorrealismo tiene después una influencia en el propio cine italiano. Es decir, de acuerdo en que *Salvatore Giuliano* tiene elementos que solamente se dan porque antes ha habido el Neorrealismo, pero en cambio yo creo que se nos olvida que *La sfida (El desafío)* que es la primera película de Rosi, sí tiene más elementos neorrealistas que la siguiente, en un momento en que da paso a la otra vertiente de Francesco Rosi, que por otra parte, había estado muy unido a Visconti porque había sido su ayudante de dirección en muchas películas, hasta en *Senso* inclusive creo que lo fue. Entonces esta cronología es muy difícil. Nos hacíamos muchas preguntas. Primero, ¿cuántas películas neorrealistas, verdaderamente neorrealistas, son?, son poquísimas. Segundo ¿Qué es el Neorrealismo?, siempre que estamos discutiéndolo o hablándolo, tampoco sabemos precisar con exactitud lo que es. Y tercero. Existen las opiniones tan distintas y tan divergentes como pueden ser las de Aristarco o entre nosotros mismos respecto, no solamente a las cronologías, sino en cuanto a la ideología, la oportunidad, la justeza, la corrección, los orígenes. Por ejemplo, hablábamos de que ya era una especie de prefiguración del centro-izquierda la película *Rocco...,* y sin embargo, para mí, es *Roma città aperta.* Es decir, el compromiso histórico que da también paso luego al centro-izquierda. Podemos discutir muchísimas cosas que nos llevarían a lo mismo...

LINO MICCICHE.— ..."il compromissino"...

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Sí, el "compromissino". Esto del compromiso también nos lo habéis trasladado vosotros y a partir de la muerte de Franco, "el compromiso" es un hecho diario en España. El compromiso entre las fuerzas políticas que ha dado lugar a esta situación que ahora tenemos. Pero esto es otra historia, que decía Kipling.

Respecto al Neorrealismo yo había tomado unas notas. Por ejemplo, Ferreri —y es que hasta ahora no se ha escrito mucho en España sobre el Neorrealismo—, Ferreri sí que era un elemento neorrealista. Ferreri cuando viene a España había ya intervenido en películas y en producciones. En *Cinema Nuovo* apareció una fotografía grande de Ferreri debido a una asamblea. Ferreri viene a España a vendernos lentes de cámaras y ya había tenido sus contactos como productor-ejecutivo en *L'amore in città* creo recordar. O sea, que era un hombre que venía con un bagaje y que encuentra aquí la "horma de sus zapatos", que es Azcona. En el momento que llega Ferreri recuerdo que me llamaba todos los días y me decía que quería hablar conmigo para que yo le produjera una película que se llamaba *El pisito,* que estaba escrita por un tal Azcona. En casa no le hacíamos caso porque todos los días llamaba gente que quería hacer películas. Ferreri, por fin, logró otro personaje español, para poder así entablar esa formidable, a mi juicio, pareja que fueron Ferreri-Azcona, durante muchos años. Por otra parte ese elemento de Azcona nos llevaría también a considerar —decía Guido Aristarco— como una cosa denigratoria al Castellani, pero no tenemos que olvidar que en España hay una tradición y que es la tradición del sainete.

Yo, en un ensayo que publiqué en *Cinema Nuovo*, precisamente hablaba de que, en España, el Neorrealismo se da en esa otra vertiente neorrealista festiva, napolitana —por llamarle ahora, en este momento, de alguna manera— que entroncaba con una tradición de teatro español que, sobre todo en el siglo XVIII, a través de D. Ramón de la Cruz en Madrid, pero que después un alicantino, Arniches, aporta mucho más y que es el sainete. El sainete no es un invento italiano, aunque sus orígenes —probablemente— son la "Comedia del Arte", pero que en España tiene una importancia muy grande. Por eso cuando Bardem, Berlanga y yo —en cierta manera— hacemos *Esa pareja feliz,* el sainete está presente por dos vías: por la vía de Jacques Becker (*Antoine et Antoinette*), la vía francesa, por la vía italiana —que también antes ha ido por París— e incluso la vía americana, por ejemplo de John Berry, que tenía elementos que también reflejábamos en *Esa pareja feliz.*

Yo había tomado unas notas indicativas, pero la falta de tiempo me impedirá desarrollar todas. Yo quiero abordar la cronología, en cierta manera, de lo que fue, en cierta manera también, la presencia neorrealista en España. Quiero recordaros y a algunos decirles por vez primera que *Esa pareja feliz* fue en el año 51, que en el año 52 fue *Bienvenido Mr. Marshall;* que en el año 58 fue *El pisito;* que las dos semanas de cine italiano fueron, la primera en el 51 y, la segunda, en el 53; que la revista *Objetivo* —que fundamos Bardem, Garagorri, Ducay y yo— fue en el año 53; que el "Cinema Universitario" que surgió de *Objetivo,* fue del 55, y ya en el 61 es cuando salió *Nuestro Cine*

—y que fui yo el que lo bautizé para no llamarle *Nuestro Cinema* que era la revista comunista de Juan Piqueras—. Que en *Cinema Nuovo* yo escribo un extenso trabajo, que es el primero que se publica en el extranjero, que se titula "La luonga speranza del cinema spagnolo" del cual se acordará Guido Aristarco, que es en marzo del 58; que entonces aparece el "Boletino del Neorrealismo" dentro de la revista *Cinema Nuovo* y que va en tres números y en aquellos números intervengo también yo. Luego las "Conservaciones de Salamanca" que tuvieron una gran importancia, donde se habló del Neorrealismo y del realismo, el único que puede acudir —porque eran dos los invitados oficiales— es Guido Aristarco, que interviene de una manera muy activa— a Sadoul, el otro invitado, no le permiten venir— y los periódicos franquistas acusan a Guido de comunista. Y en el 55 escribimos no un guión, son dos guiones. Uno se llama "Cinco historias de España" con Zavattini, Berlanga y yo. Y el otro se llama "El gran festival" que es esa idea que parece que viene de nuevo y es la de hacer un festival sobre la paz, en el 55 ya lo escribimos.

Estas son las líneas maestras de la cronología que nos va a permitir estudiar lo que fue el Neorrealismo. Esta claro que en aquellos que podíamos manejar o manipular —simplemente— el Neorrealismo y que hablabamos de realismo. Lo que queríamos hacer era esto, realismo. No era "neo", sino, realismo, ¿por qué?. Porque realismo, en aquellos momentos, era un hecho político, artístico, moral, ético, frente a la dictadura de la época. Yo estoy totalmente de acuerdo con Vicente Sanchis, en cuanto a que la película de Manuel Gutiérrez Aragón, tiene todos los elementos realistas, pero con una apreciación extraordinaria: Yo soy de los que creo —y esto nos ha servido mucho el estudiar y rectificar después de aquellas primeras posiciones nuestras, tan ortodoxas y tan sectarias sobre el realismo —que los caminos del realismo pueden ser muchos, siempre que sean, al fin, realistas. Y la película de Gutiérrez Aragón, tiene todos los elementos para considerarla realista, y está realizada en el año 82. Pero está también claro que, en aquella época, la palabra realismo era una palabra incluso, yo no digo "peligrosa", pero sí teníamos que hablar del realismo clásico de un Ribera, de un Goya, de un Lope de Vega, de un Cervantes, etc., para poder esconder, o arropar, nuestras consignas del día. Si hablábamos en nuestros textos/de nuestro pasado realista español, lo hacíamos porque estábamos muy convencidos de que aquello nos servía para arropar los textos nuevos. ¿Qué pasó?. En el año 51 el Instituto Italiano de Cultura en Madrid y solamente en Madrid, no en otra capital —entonces la centralización era mucho más fuerte aún que en la actualidad— realiza una semana de cine italiano. Esa semana del cine italiano, como todas aquellas semanas, las organiza Unitalia. Unitalia era, más o menos, una organización de exhibición de películas italianas donde los productores clásicos de siempre eran los que manejaban qué películas —o no películas— salían al extranjero. Sin embargo, al mismo tiempo y paralelamente a la exhibición de películas en un cine de la Gran Vía de Madrid, en donde vimos, públicamente, *Cronata di un amore;* vimos *Ladri di biciclette;* vimos —no sé si en el 51 o en el 53— *Miracolo a Milano* y vimos más películas de Zampa o algunas de P. Germi, etc... Al mismo tiempo, el director del Instituto Italiano de Madrid —que por desgracia he olvidado su nombre— que era un hombre antifascista, nos exhibió a un grupo de amigos —pero un grupo de amigos donde había algunos miles más que hay en esta sala— *Paisà, Ossessione* y *Roma, città aperta.* Es decir, que nosotros entonces, casi clandestinamente, vemos estas películas.

Cuando Zavattini ve en el 53 *Bienvenido Mr. Marshall* —que le mostramos en una proyección privada a él, a Lattuada y creo que también estaba De Sica, no estoy completamente seguro— escribe en *Cinema Nuovo,* que *Bienvenido Mr. Marshall* representaba la primera apertura en el muro del cine oficial franquista y que por ese "agujero" entraba un aire de libertad. Quiero decir con esto que fue fundamental para nosotros la presencia de los italianos en el 51 y después en el 53 en España, lo cual no quiere decir que aquel cine nuestro era un cine neorrealista. Yo creo que un cine neorrealista —o por lo menos neorrealista en el sentido más ortodoxo— no lo ha habido nunca. Lo que ha habido, verdad, son elementos neorrealistas o realistas que han venido y que nos han servido a nosotros o que han sido reelaborados. Bardem hizo *Muerte de un ciclista,* que en gran parte se parecía a *Cronaca di un amore,* incluso creo que cometió el error de que la protagonista fuese la misma, Lucia Bosé, que por otra parte Lucia quedó enamorada de un torero y ya no volvió a Italia, fuimos culpables de ello...

LINO MICCHICHE.— ...Pero ahora ha mandado a su hijo... (risas)

RICARDO MUÑOZ SUAY.— ...Que después, *Calle Mayor,* no sé si la gente ha observado, que no era influencia de Antonioni, sino influencia de Fellini, de *I vitellioni.* Y después

Sonatas, que es una especie de lectura distinta de *Senso.* Pero todo esto no quiere decir que la influencia del Neorrealismo sea una influencia ideológica, sino una influencia de otro tipo.

El año 53, es el primer año en que a mí me permite el gobierno salir de España y me dan el pasaporte. Lo primero que hago es ponerme en contacto con los amigos y compañeros italianos. A partir del 53, nosotros, que habíamos empezado ese año —julio del 53— la revista *Objetivo* y en la que publicábamos textos de Sadoul sobre el Neorrealismo; textos de Lizzani, textos de Aristarco, textos de todos aquellos que a nosotros nos ayudaban, no solamente a crear un cine con una orientación determinada —que pudiera ser neorrealista—, sino que nos ayudaba políticamente a lo que perseguíamos nosotros: destruir aquel cine que hasta entonces se daba y construir uno nuevo, y no era nuestra ambición que fuese neorrealista. Se llega a decir que hasta *Marty* (1955), aquella película americana, tenía la influencia del Neorrealismo, de tal manera que Bardem también cogió a la chica que intepretaba *Marty,* se la trajo a España para hacer *Calle Mayor.* Quiero decir que este "pulpo" del Neorrealismo a nosotros nos interesaba sobre todo y fundamentalmente en cuanto a resonancias políticas. De tal forma que sin querer, el paralelismo de ese primer grupo de *Cinema* formado por Pepe De Santis, Carlo Lizzani, Guido Aristarco, etc., se repite un poco con la revista *Objetivo.* Yo publico —por ejemplo— un ensayo en el primer número y creo que hay incluso un artículo original de Zavattini —original en aquel momento, después lo han publicado en veinte o cien libros y a lo mejor han hecho veinte películas con este texto— que es aquel texto que trata de un hombre, padre de familia, que para alegrar a sus hijos, proyecta una película que alquila en un comercio de la esquina y que luego, cuando está toda la familia viendo aquella película resulta que se ha equivocado y es una película pornográfica. Este texto de Zavattini se publicó en el número uno de *Objetivo.* Y en el mismo número o en el siguiente, yo publico un extenso artículo sobre *Umberto D,* que precisamente en este artículo yo aludo a Croce —y con esto respondo a Guido Aristarco—, nosotros somos los primeros que hablaremos de Benedetto Croce, porque además en la historia de la literatura y del pensamiento en España, Unamuno había descubierto a Croce que era en ese momento, hasta la República del 36, un hombre muy conocido en España. Frente a Gentilli, era Croce el filósofo del liberalismo o del republicanismo español y al cual nosotros, en *Objetivo,* por medio de este trabajo mío, aludimos. Todo esto fue en gran parte porque yo tuve oportunidad de ir en el 53 a Roma y contacté con todos los amigos. Yo llevé a Roma a Berlanga. Berlanga siempre me acusaba de que yo le llevaba a grupos comunistas y que cuando volviéramos nos iban a detener a todos. Yo le decía que el "Circolo del Cinema" no era necesariamente comunista, tampoco eran comunistas los amigos como Zavattini, que yo le presentaba. Pero yo le metía, aunque se escapaba de las salas de forma continua. El me culpa a mí de que yo politicé el cine español por culpa de estos viajes, cuando en realidad, creo, a juicio mío, que lo que hicimos fue enriquecer al cine español. Y me parece claro que nosotros estamos más próximos a Roma, más próximos a Italia que a otras cinematografías. Nos entendíamos mucho más, el lenguaje era casi común y por lo tanto las ideologías, en aquellos momentos, que eran aquellas ideologías que llevaban, si quieres, al compromiso histórico y al compromiso de centro-izquierda, pero para nosotros todo aquello equivalía a unas situaciones, sino iguales, bastante parecidas a las nuestras. Es más, en aquellos momentos —y esto es muy

La terra trema, de L. Visconti.

Il mulino del Po, de Alberto Lattuada.

importante— cuando yo me encuentro, en el 53, en Roma, casi todos hablaban —esa generación de Pepe de Santis, de Lizzani, de Guido Aristarco— de la Guerra Española y ellos decían que habían empezado —muchos de ellos— en las filas clandestinas del PCI, del PSI o del movimiento de los hermanos Rossi, etc. Gracias a la guerra civil española se hacían colectas en las casas, en los bailes privados para ayudar a los republicanos y a las Brigadas Internacionales que estaban en nuestra guerra. De tal manera, que hay alusiones a la guerra española y que casi siempre son musicales; en casi todas las películas de De Santis, aparece como fondo musical las canciones de la guerra civil española. Estas obsesiones que también en los demás las había son, como ha dicho Pepe de Santis, unos elementos importantes. Es decir, que también —y no soy un agente de la CIA, lo digo delante de Aristarco— también los americanos en esa época, también en las películas americanas, aparece el elemento, como en *Casablanca,* donde el protagonista es un hombre que ha hecho la guerra en España; en *Cayo largo* es otro hombre que también ha hecho la guerra en España, porque es el momento de Roosevelt, es el momento, todavía, del liberalismo en EE.UU.

ALFONSO GARCIA SEGUI.— Tú has hablado de *Bienvenido Mr. Marshall* como cuando aparece un aire nuevo en el cine español. ¿No crees que realmente es en *Esa pereja feliz*?...

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Yo no he dicho nada...

ALFONSO GARCIA SEGUI.— No tú, la crítica... pero yo te pregunto, ¿tú no crees que cuando se realiza la ruptura, cuando se inicia un nuevo cine en España, es en *Esa pareja feliz*?...

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Evidentemente con *Esa pareja feliz,* volvemos a lo mismo. *Esa pareja feliz* se estrena en España después de *Bienvenido Mr. Marshall,* porque no podíamos estrenarla y por eso decía yo antes que los que conocíamos las películas italianas éramos una minoría en España...

ALFONSO GARCIA SEGUI.— No me has entendido bien. Yo no me refiero a que los directores españoles copien de aquí o de allí. Aparte de vosotros que lo habíais visto —porque en el Instituto de Cultura Italiana vimos todos películas clandestinamente— me refiero yo a que un momento cinematográfico no lo hacen

solamente —aunque sean los responsables— los directores, sino que hay un clima de conocimiento, aunque sea por parte de círculos de críticos e intelectuales y es evidente que en España —excepto tú, Berlanga, Bardem y unos cuantos más el cine neorrealista no era conocido, ni lo que suponía. Porque si *Esa pareja feliz* es del 51 y la semana del cine italiano es de finales del 51 es obvio que la película tuya de Bardem y de Berlanga es anterior a la semana, porque no la pensasteis en una semana y la hicisteis en una noche, es que conocisteis el movimiento...

RICARDO MUÑOZ SUAY.— No, Berlanga tenía más oportunidades y había recibido números de *Cinema* y los tenía en su casa. Y yo guardaba en mi casa — que era de las cosas que había podido guardar— nuestro "cinema" parisino. Teníamos una cultura que no era la cultura oficial, esto era evidente.

VICENTE SANCHIS.— Señor Aristarco. ¿En qué medida, los hermanos Taviani, incorporan en su cine la estética o las constantes del Neorrealismo y en qué medida la modifican?, usted que ha investigado sobre los hermanos Taviani.

GUIDO ARISTARCO.— Decirlo en pocas palabras me parece algo difícil, además he escrito durante mucho tiempo sobre este tema.

Creo que los Taviani cogen el momento de crisis del Neorrealismo, que es además una consumación, y hacen un cine que deja a un lado algunos esquematismos del Neorrealismo. Y la realidad, empezando ya con *Un uomo da bruciare,* que además es una película de los Taviani hecha con Orsini, se representa de una forma mucho más problemática, es decir, es una realidad que ha sido investigada que no es ya patrimonio de la crónica, en la que los acontecimientos son tales que el personaje que es el protagonista cree ser el más avanzado cuando, en cambio, dentro de la dialéctica del film aparece como el menos avanzado.

Hay, por ejemplo, una denuncia del culto a la personalidad. El protagonista piensa que sin él no se puede hacer nada cuando, en cambio, la realidad que hay a su alrededor es mucho más avanzada, quizá.

Los Taviani asumen, frente a los protagonistas, tres elementos que me parecen fundamentales y que no se encuentran en el Neorrealismo: Primero, un elemento de distanciamiento. Los Taviani miran a sus personajes sin ensimismarse en ellos y esto les permite verlos críticamente, es decir, ver en el personaje sus defectos y sus virtudes, la afirmación de que un personaje es hombre, no a pesar de sus defectos, sino, también, en virtud de sus defectos.

Está, además, el elemento ironía. Es la primera vez que en Italia, la ironía asume un aspecto crítico respecto, por ejemplo, al Neorrealismo, del que el elemento irónico me parece muy lejano.

Finalmente hay otro elemento más, que se presenta de modo distinto respecto al Neorrealismo que es la utopía. La utopía ya no es, como en el Neorrealismo, algo seguro de alcanzar. La película neorrealista pone, como finalidad, algo que debe alcanzarse. Las películas de los Taviani plantean algo que se consigue a muy largo plazo no a corto plazo. Esto también depende de que la Historia nos ha hecho comprender, durante este tiempo que una modificación total ya no es posible hacerla con la revolución, sino con un cambio gradual.

Todos estos elementos los distancian netamente, al mismo tiempo que en el plano del lenguaje. Las dos cosas van estrechamente unidas. La estructura de las películas de los Taviani, pues, ya no tiene nada que ver con el Neorrealismo, es mucho más completa y complicada, precisamente porque la Historia se nos presenta ahora, a los italianos, de una manera mucho más completa y complicada de como lo hizo, en cambio, la inmediata posguerra.

VICENTE SANCHIS.— Sin embargo entre sus films está *San Michele aveva un gallo* que está todo inserto de ideología y de planteamientos políticos, y en el último que han hecho *La notte di San Lorenzo* —que tuve ocasión de ver en Cannes— parece que hay una vuelta hacia el pasado de la posguerra que quisiera me explicara...

GUIDO ARISTARCO.— No estoy de acuerdo, creo que son dos películas que van en el mismo sentido, con una riqueza en la columna sonora aún mayor que en la otra. Si acaso, cosa que tampoco creo, una observación de este tipo se podría hacer entre *Allonsanfan* y *La notte di San Lorenzo,* pero tampoco estaría de acuerdo.

Veo que los Taviani continúan enriqueciéndose, en mi opinión y sin repetirse, aunque pueda parecer que se repiten y llevan adelante su perspectiva con estos tres elementos de base que se compendian dialécticamente, la ironía, la fantasía, un elemento que, en mi opinión, da a la obra de Orsini una gran eficacia de realización. Haber comprendido que a través de la fantasía se puede alcanzar una esencia del fenómeno más real que fotografiando, si fuera posible, la realidad. Uno de los

llamados límites del Neorrealismo es precisamente éste, quedarse siempre pegado a una representación que uno quisiera que fuese fotografía, cuando sabemos que la fotografía nunca da la esencia verdadera del fenómeno.

La fantasía es uno de los elementos que se une al lenguaje y por tanto a una estructura, en el mejor sentido del término. La fantasía es lo que da a los Taviani esta gran viveza de representación, precisamente porque inventando... Antes Ricardo, por ejemplo, nos recordaba a Cervantes entre los grandes realistas y yo digo que los molinos de viento son un gran hecho realista al que se ha llegado a través de la fantasía.

VICENTE SANCHIS.— ¿Dónde está lo utópico en esa película?. Porque es una leyenda que cuenta la madre al hijo, de lo que pasó y se clausura el film con la escena en que está la madre diciéndole "y esto pasó en Agosto, cuando la luna está..."

GUIDO ARISTARCO.— Ya, pero tú olvidas el "flash-back", olvidas cómo ocurre el relato, volver a las imágenes del principio. Hay un movimiento de máquinas que nos hace comprender y ver con quién habla aquella mujer. No es un "flash-back" a la americana, es un "flash-back" que tiene una función expresiva. Creo que hay utopía. No es una película en la que los autores se replieguen sobre sí mismos o que, nostálgicos, hablen de la Resistencia traicionada. No es cierto, en absoluto.

En la película, en mi opinión, hay dos defectos, que hasta ahora nadie me ha desmentido, pero que no comprometen el film. Hay dos momentos que me han molestado, desde un punto de vista subjetivo: cuando el fascista, el padre del joven fascista, al ver que su hijo es fusilado, se pega un tiro. Creo que, aunque haya ocurrido en la realidad, es algo que está de más, porque se rehabilita a este padre fascista que es algo inhumano al cien por cien. Yo hubiera acabado... pero yo soy un crítico y lo que cuenta es el director, pero me parecería que cuando el padre se revuelve por el suelo ya se habría dado un elemento suficientemente dramático...

LINO MICCICHE.— ...no se pega un tiro...

BRUNO TORRI.— ...Pide que le disparen, también quiere morir.

GUIDO ARISTARCO.— ¿cómo que no?. Entonces ha cambiado, yo la vi, os lo aseguro... De hecho hay una asociación, se revive "in mente" *Paisà*...

LINO MICCICHE.— Uno de los proletarios de la ciudad... y el otro le dispara.

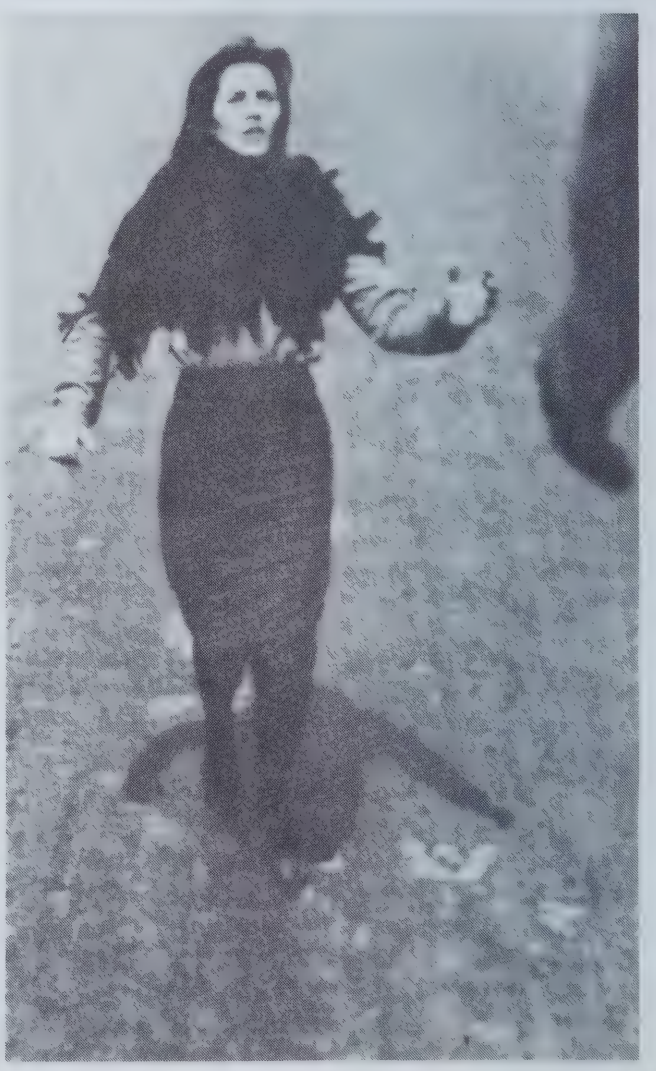
BRUNO TORRI.— Es él quien pide que le maten.

GUIDO ARISTARCO.— Es verdad, pide que le maten, da igual. La vi una sola vez y creo que hubo alguna modificación, porque yo la vi antes de que la vieran los Taviani montada definitivamente.

Además, está el alemán, pobrecito que viene a Italia pero sufre. Este alemán que viene a Italia y sufre durante tanto tiempo... es difícil de tragar... porque recordamos demasiadas cosas... Sin embargo, entiendo que se hayan puesto estas dos cosas para no ser esquemático. Lo que quiero decir es que la utopía, la fantasía y la ironía continúan estando en la película.

LINO MICCICHE.— Quiero decir algo muy breve que Aristarco no tiene por qué compartir, aunque creo que sí. La relación entre los

Il camino della speranza, de Pietro Germi.



Taviani y el Neorrealismo no digo que sea un tipo de relación perfecta en el sentido de juicio, pero sí que media con el cine italiano de hoy. Es decir, los hermanos Taviani hacen un cine que no sería ni siquiera imaginable sin el Neorrealismo, como ejemplo está toda la inspiración rosselliniana y viscontiana, que caracteriza su cine, pero, al mismo tiempo, no tiene nada que ver, en el sentido de que todo lo que hacen es una elaboración absolutamente o hiperrealista o realista pero no neorrealista, hay un rechazo constante de la crónica. Tanto es así que estoy de acuerdo con Aristarco en que esta última película es un ulterior paso adelante en la filmografía de los Taviani porque incluye la historificación de la Resistencia en clave de fábula y épica y esto es la primera vez que se hace en el cine italiano.

BRUNO TORRI.— Quisiera decir algo sobre los Taviani y sobre esta película que a mí me pareció muy interesante. Si he comprendido bien el sentido de la última pregunta (la relación de esta película con las anteriores), a la que, implícitamente, me parece que vosotros también habéis contestado, hay que tener en cuenta un aspecto importante en el cine de los Taviani. Ellos, aun recurriendo a la fantasía, a la imaginación, a la distancia irónica, a técnicas brechtianas de distanciación, distanciando las historias, haciendo películas que en sentido amplio podemos calificar de históricas, siempre tienen los ojos puestos en el presente. En esa película, la carga ideológica más fuerte, en mi opinión, es que hablando de episodios lejanos —aparte de todo, es una película muy autobiográfica, son cosas que les han sucedido a ellos— evidencian dos cosas que, respecto a la realidad cinematográfica, cultural y política de hoy, son extremadamente importantes.

En primer lugar, reafirman valores, valores que son esenciales en esta película, mientras que hoy en día hay una tendencia, incluso en la izquierda, en el cine, en la cultura y en la política italianas que tiende a anular los valores, a empujar hacia formas de economicismo, de consumismo de laxismo cultural, si no de ludismo, y esta reafirmación de valores, y precisamente de valores primarios, incluso, es un dato político e ideológico extremadamente positivo que encontramos en este film.

Aquellos dos defectos, que Aristarco subrayaba, desde un determinado punto de vista, se pueden compartir, si los miramos pensando en lo que está sucediendo hoy en Italia, con la valoración del fenómeno terrorista, por ejemplo. Los Taviani en el fondo nos dicen que los fascistas, tenían comportamientos monstruosos pero incluso detrás del "monstruo", entre comillas, está el hombre. Hoy, en Italia, hay, frente al terrorismo, por ejemplo, una actitud, en mi opinión y creo que también en la de los Taviani y otros muchos, equivocada. Mientras debe haber una actitud de réplica y repulsa de los métodos terroristas, una actitud de denuncia de la esterilidad del proyecto político terrorista, la actitud de denominación de la figura del terrorista, sobre todo de todas las figuras terroristas, sin distinguir nunca dentro del fenómeno, es, en su raíz, profundamente antihumanista y acaba por empobrecer, en todos los sentidos, una visión progresiva, verdaderamente libertaria del hombre. Por tanto, recuperar rastros mínimos de dolor, de humanidad, también en un fascista o en un alemán, es una operación, hoy, en la coyuntura actual —quizá en el 45 hubiera sido erróneo-dialéctica y progresista—.

GUIDO ARISTARCO.— Creo, en cambio, que hoy existe la tendencia a lo que tú dices. Se intenta ver en los fascistas... pero ¡cuidado! el terrorismo no es un fenómeno fascista y, por tanto, si miramos el terrorismo con los ojos que creo haber entendido, se comete una equivocación histórica.

GIUSEPPE DE SANTIS.— Bruno ha dicho detrás del "monstruo".

GUIDO ARISTARCO.— Pero en aquel caso era un fascista. En Italia, tendemos, en mi opinión equivocándonos, —sé que soy de los pocos que ahora lo afirman— a decir que el terrorismo de derechas, el de izquierdas, rojo o negro, son lo mismo y no es así, son dos fenómenos completamente distintos, el que se equivoquen los dos es otro discurso. Pero históricamente son dos cosas distintas.

LINO MICCICHE.— Esta es tu opinión.

GUIDO ARISTARCO.— Claro que es mi opinión, pero la vuestra también es vuestra opinión. En Italia existe hoy la tendencia a ver al alemán pobrecito, porque, incluso Hitler tenía su corazoncito. Cuidado con decir que incluso Hitler tenía corazón.

LINO MICCICHE.— Pero a mí no me interesa el corazón de Hitler...

GUIDO ARISTARCO.— A mí, en cambio, sí que me interesa conocerlos, porque de otra forma, no entenderemos nada y continuaremos diciendo que el terrorismo es un fenómeno que no conocemos. Mientras tú digas estas cosas,

evidentemente tendremos que continuar diciendo que el terrorismo es un fenómeno que no conocemos. Y en cambio, lo conocemos muy bien. Esta es la verdad.

A mí me parece, en cambio, Bruno, y quisiera estar equivocado, que hoy, en Italia, existe precisamente la tendencia a justificar, cada vez más, los crimenes fascistas y, desgraciadamente, lo que está pasando me da la razón.

LINO MICCICHE.— ¿Quién justifica?.

GUIDO ARISTARCO.— Pero, ¿dónde vives?, yo no sé...

LINO MICCICHE.— Nunca he leído, ni visto, ni oído nada de esto...

GUIDO ARISTARCO.— ¿Cómo que no?. Empezando por una depuración que en el 45 no se hizo, empezando...

LINO MICCICHE.— ¡Hoy! ¡hoy!. En el 45...

GUIDO ARISTARCO.— ¿Hoy?. Basta leer y oir que, en nombre de una humanidad, se olvida todo lo que sucedió...

LINO MICCICHE.— ¿Quién ha olvidado?, ¿quién olvida?, ¿nosotros?.

GUIDO ARISTARCO.— Perdona, pero en estos días se está discutiendo en la cámara...

LINO MICCICHE.— Que vuelva el rey...

GUIDO ARISTARCO.— ¡Calma!, ¿¡El rey!?, ¡no! si se puede reconstituir un régimen fascista, ¡bah!.

LINO MICCICHE.— ¿En la cámara se discute la reconstitución del régimen fascista?.

GUIDO ARISTARCO.— ¡No!, quitar de la constitución las normas, etc., etc... pero, ¿es que no lees los periódicos o sólo lees las críticas cinematográficas?.

LINO MICCICHE.— No, ni siquiera eso.

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Veréis que el Neorrealismo sigue vivo. ¿Hay alguna pregunta más?.

SENTO BAYARRI.— Yo quería recordar algo que dijo Berlanga el año pasado y, precisamente porque Berlanga ha sido citado como uno de los más influenciados por el Neorrealismo.

Lo que dijo era sobre aquello de que por culpa del Neorrealismo es posible que nos hayamos quedado sin industria, cosa en la que yo no estoy de acuerdo.

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Ni él tampoco...

SENTO BAYARRI.— Pero explicarlo para el público.

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Creo recordar que en el libro que ha escrito Lino alude —por lo menos en las primeras páginas— a esta frase de Berlanga y Lino me dijo el otro día que Berlanga le había dicho de nuevo lo mismo que había dicho aquí con motivo de Cifesa. Te rectifico (dirigiéndose a S. Bayarri) en cierto sentido, cuando dices que Berlanga fue un hombre muy influido por el Neorrealismo. Yo creo que Berlanga fue un hombre muy influido no solamente por el Neorrealismo sino por muchas cosas y precisamente no era él un defensor del Neorrealismo, aunque le gustaban mucho las películas italianas en aquellas sesiones del Instituto Italiano en Madrid, pero nunca ha sido —y esto lo digo en su defensa— en cuanto que yo sí que lo era, un gran defensor del Neorrealismo. Es más, su primera película tiene mucha influencia de Becker y la tercera, que es *Novio a la vista* la influencia es de Jacques Tati. Quiero decirte que las influencias sobre Berlanga no están claras. Por otra parte, en aquella época, más intensamente que hoy, Luis se consideraba un hombre todavía ortodoxo dentro de la Iglesia Católica, cosa que creo que después ha ido poco a poco abandonando. Pero quiero decir que toda la ideología de Luis es una ideología que a él le gusta que sea más confusa que lo que es en realidad, porque él juega siempre a la confusión que es lo que más le gusta. Cuando éramos amigos los tres —ahora ya no somos amigos ninguno de los tres— yo decía que Bardem era el pedante positivo y Luis el pedante negativo. Para Bardem todo lo que él hacía era buenísimo, era formidable, él era un genio. Berlanga siempre decía que todo lo suyo era una mierda, pero tenía la misma pedantería que Bardem, era mentira.

Volviendo a lo anterior y para que el público lo sepa y también los italianos, Berlanga dice que por culpa de que defendíamos, en aquel momento, el Neorrealismo y hacíamos o intentábamos hacer películas dentro de la onda neorrealista, no hubo industria en España o se cortó la industria en España. Esto creo que no es cierto...

SENTO BAYARRI.— Habría que explicarlo un poco. Al empezar una nueva forma de trabajo y al salir a la calle dejando los estudios. Como

Berlanga decía que había ya un tinglado montado que era el de Cifesa pues, entonces, en vez de trabajar dentro del sistema que ya estaba montado, lo olvidaron e hicieron una forma que en el Neorrealismo era una necesidad, pero según él aquí no existía esa necesidad. Estaba ya montado el tinglado y teníamos que aprovecharlo en vez de ir en contra de él y a lo mejor, desde dentro, se podría haber cambiado. Pero yo creo que no, yo creo que al fin y al cabo ese tinglado se hundía y Berlanga me parece muy optimista al decir que ahora tendríamos industria. Eso habría que verlo, hay otros motivos...

RICARDO MUÑOZ SUAY.— ¿Te refieres a la existencia de los estudios como establecimiento?. Mira, todo eso continuó durante muchos años paralelamente, ya que no desapareció en 1951. Por otra parte, en la industria mundial hubo la misma crisis de estudios, menos —en cierta manera— en EE.UU. Entonces no vamos a culpar al Neorrealismo de que desaparezcan los estudios en todo el mundo. Vamos, creo que esto es una broma "valenciana" de Luis.

ALFONSO GARCIA SEGUI.— Además, los exteriores de las películas neorrealistas eran la mayoría en la calle, pero también se rodaba en estudios.

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Sí, pero poco. Claro, lo que pasa es que la crisis fue una crisis mundial. En Roma también cerraron estudios y también en París y en Londres. Y luego está la influencia de las multinacionales de distribución.

J.E. MONTERDE.— Ayer se discutía como un tema siempre vivo la influencia del cine fascista o hasta qué punto había una continuidad entre el cine fascista y el neorrealista. Creo que lo que no se puede plantear bajo ningún concepto es que las primeras películas de Bardem y Berlanga representen una ruptura absoluta con el cine que se hacía en España. Precisamente la gracia de *Bienvenido Mr. Marshall* es que, utilizando toda una serie de estereotipos del cine español que tradicionalmente se estaba haciendo, dentro de estos estereotipos se empezaba a trabajar contra ellos mismos, por lo que no creo que se pueda plantear una ruptura porque políticamente era imposible, etc... Entonces las influencias del cine de Cifesa o la influencia del cine que se estaba haciendo en España es evidente que hay una relación de continuidad clara. Entonces el decir, que este tipo de cine neorrealista "a la española", en el supuesto de que lo hubiese, rompía o impedía la posibilidad de continuar con lo que se estaba haciendo, me parece...

ALFONSO GARCIA SEGUI.— Permíteme una cosa muy breve y es lo que decían también los italianos referente a su cine. Lo que se hace es fundamental y cambia el sentido, porque incluso en el sainete —como dice Muñoz Suay— el acento cambia. En el sainete las situaciones humorísticas —digámoslo así— nacen en el seno de la familia, en lo que dice el marido, en lo que dice la esposa. En cambio en *Esa pareja feliz* el acento se pone en lo que está afuera de la familia, en lo que es la sociedad. O sea, lo que se ve al principio con la plaza con aquella estatua ecuestre y habla de la lotería y dice "la fe y la esperanza"... o sea la lotería es la fe y la esperanza del pueblo español. Es otro tipo de sainete, digámoslo así, porque en las relaciones, por ejemplo, del matrimonio, hay otro sentido del sainete, hay una naturalidad en este comportamiento del matrimonio, las discusiones, esta especificación de cada uno de los trabajos de los esposos. Esto posiblemente ya estaba en el cine español de antes, pero no utilizado de esta forma. Es lo que para mí en *Esa pareja feliz* supone una ruptura, o sea, el final de un tipo de cine para hacer otro. En ella se habla de las películas históricas, pero es que hasta entonces habían sido "una barba" y aquí, por ejemplo —con perdón—, la coña que se monta con la película histórica, de la mujer que "¡Jamás, jamás! firmará", y se echa por la ventana equivocada, pierde el sentido, etc...

RICARDO MUÑOZ SUAY.— Sí, bueno, yo lo que quisiera es terminar. Ahora bien, adelanto que lo que yo creo es que sí hubo un rompimiento, no total, porque las estructuras políticas eran las mismas. Tuvimos muchas películas de censura. En *Esa pareja feliz,* en *Bienvenido Mr. Marshall* y en todas. Pero sí que fue un rompimiento que coincidió y no por casualidad con el rompimiento de la cultura española en cierta manera. En la novela también hubo rompimiento —EL JARAMA—, el grupo pictórico EL PASO, en donde estaban Saura, Millares y todos esos, también es un rompimiento con la pintura fascista, vamos a llamarle tradicional, incluso en la poética. Creo que en aquel momento —el cincuenta y tantos— supone un rompimiento, con mucho, del franquismo, pero evidentemente nos movíamos dentro —nos seguimos moviendo— de las estructuras franquistas. Ahora un poco menos, pero nada más.

Quiero, para finalizar, agradecer a los sacrificados y pocos espectadores que habéis acudido durante estos tres días y sobre todo

quiero, en nombre no sé de quién, pedir excusas a los amigos italianos porque hoy —y también los demás días— se han encontrado bastante aislados dentro del cuadro y de las estructuras de la Mostra. De todas maneras pienso que ha sido una ocasión extraordinaria, muy difícil de repetir, que se ha dado en Valencia, de que una Mostra retrospectiva ha permitido ver el cine que pertenece a estos años llamados del Neorrealismo y por otra parte, tener aquí a cinco o seis pioneros unos, críticos otros y algunos otros que han permitido conocer de cerca a alguno de los protagonistas de aquel momento. Gracias.

Valencia 10 de Octubre de 1.982

Riso amaro, de Giuseppe de Santis.

Miracolo a Milano, de V. De Sica.

Roma città aperta, de R. Rossellini.

"Strómboli", de Roberto Rossellini.

La terra trema, de L. Visconti.

Germania, anno zero, de R. Rossellini.

"Bellisima", de L. Visconti.

Fundació Municipal de Cine

MOSTRA CINEMA MEDITERRANI VALENCIA

Excm. Ajuntament de València

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
Q. 791.43750945 C001 v.3
Introduccion al neorrealismo cinematogra
3 0112 089704479

Fernando Torres - Editor